

LEGADOS CLACSO

LA DANZA DE LA INSURRECCIÓN

Para una sociología de la música latinoamericana

Textos reunidos de **Ángel G. Quintero Rivera** (1978-2017)

CLACSO

LA DANZA DE LA INSURRECCIÓN

Textos reunidos de **Ángel G. Quintero Rivera**

(1978-2017)

Quintero Rivera, Ángel G.
La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana: textos reunidos
/ Ángel G. Quintero Rivera; prólogo de Jesús Martín Barbero. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020.
Libro digital, PDF - (Antologías)
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-722-645-4
1. Análisis Sociológico. 2. Historia de la Música. I. Martín Barbero, Jesús, prolog. II. Título.
CDD 306.4842

OTROS DESCRIPTORES ASIGNADOS POR CLACSO
Sociología de la música / Historia del Caribe / Estudios culturales / Música / Baile / Danza / Afrohistoria / Identidades / Ciudadanía / Cultura / Puerto Rico

LA DANZA DE LA INSURRECCIÓN

Para una sociología de la música latinoamericana

Textos reunidos

de **Ángel G. Quintero Rivera**

(1978-2017)

LEGADOS CLACSO

CLACSO

CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

Fotografía de tapa - Frank Elías
Corrección - Carla Fumagalli
Diseño de tapa - Alejandro Barba Gordon
Derarrollo de interiores - Eleonora Silva

La danza de la insurrección. Textos reunidos (1978-2017) (Buenos Aires: CLACSO, agosto de 2020).
ISBN 978-987-722-645-4

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional Asdi

Índice

A la memoria de Aníbal Quijano y Ralph Miliband.

Y para Arcadio Díaz Quiñones, Nadia Celis, Jean Casimir
y Mareia Quintero Rivera, mis más influyentes maestros,
de diversas geografías y generaciones.

La danza de la insurrección
Apuntes preliminares

Como muchos jóvenes universitarios latinoamericanos de los años 60 del siglo XX, me interesé por la sociología y las ciencias políticas para tratar de entender y contribuir a transformar la sociedad y el mundo en el que vivíamos, dominado por valores e intereses contrarios al idealismo justiciero que compartíamos. Al tratarse académicamente de *disciplinas*, estas conllevaban tradiciones de saberes acumulados (metodológicos, conceptuales, en debate…). Y para aprovecharlas e incluso para modificarlas o transformarlas era necesario conocerlas y adiestrarse sólida y críticamente en sus prácticas. Para ello, muchos latinoamericanos buscamos prepararnos en los centros académicos de mayor abolengo en el "primer mundo". Como puertorriqueño, tenía más posibilidades de conseguir ayudas económicas para mis estudios de posgrado en los Estados Unidos gracias a los logros de las muy loables luchas de las llamadas "minorías". Admiraba el desafío de mis hermanos nuyoricans (puertorriqueños de Nueva York), y comprendía que bien merecían la llamada "acción afirmativa". Pero como puertorriqueño residente en Puerto Rico, me sentía (me siento y vivo) más como latinoamericano que como miembro de una "minoría" en la potencia metropolitana colonial de mi país.

Gracias a las gestiones de un rector progresista de la Universidad de Puerto Rico, Abraham Díaz González, unos pocos jóvenes

puertorriqueños pudimos (poco antes de que fuera expulsado de su posición) recibir becas para estudiar en los programas de nuestras preferencias. Escogí viajar a Inglaterra, pues me atraía lo que pudiera aprender de toda una tradición intelectual progresista muy rigurosa e innovadora, y comprometida con su país y con la clase obrera, clase social sobre la cual recaería, según la visión predominante de la izquierda entonces, el protagonismo de la trasformación social que se anhelaba.

Me refiero a intelectuales como E.P. Thompson con, sobre todo, su monumental –imaginativo, nada dogmático, meticulosamente investigado y tan bien escrito– *The Making of the English Working Class* (1963); Eric J. Hobsbawn con, principalmente, *Labouring Men: Studies in the History of Labour* (1965); Ralph Miliband y su *Parlamentary Socialism. Study in the Politics of Labour* (1961); John Saville (ed.), *Democracy and the Labour Movement* (1954); y otros autores presentes en dos importantísimas antologías: de E.P. Thompson, *Out of Apathy* (1960), con contribuciones de Raymond Williams, Stuart Hall y Ralph Samuel, entre otros, y la propuesta transformadora para el *Labour Party* editada por Raymond Williams (1967) como *May Day Manifesto 1968*, con contribuciones de Michael Barratt Brown, Terry Eagleton, Ralph Miliband, Iris Murdoch, Stuart Hall y E.P. Thompson, entre muchos. Como examino en uno de los ensayos del libro ante ustedes, de esta rica tradición de *Labour Studies* (estudios laborales) fueron emergiendo y conformándose los Estudios Culturales, pues la gran pregunta era ¿por qué la clase obrera no lograba la transformación deseada habiendo desarrollado una conciencia de clase que debía, supuestamente, manifestarse en las lides económico-políticas? Y esta era una interrogante cultural en el sentido que señala Raymond Williams (1958, 1961, 1976) como *a whole way of life* (toda una forma abarcadora de vida).

Me fui formando académicamente imbuido en estas corrientes político-intelectuales que entrelazaban los Estudios Culturales y las investigaciones sobre la clase obrera.[1] Para mi tesis doctoral (1976) y mis primeros libros, me sumergí en los archivos por varios años, escudriñando la compleja historia de la clase obrera puertorriqueña entre innumerables documentos y escritos producidos por los obreros mismos y, sobre ellos, por representantes de otras clases sociales; estadísticas sobre su vida material y registros documentales de sus quehaceres y aconteceres. De mis escritos de esa época –modestia aparte– valiosos para los interesados en Puerto Rico, sólo he incorporado uno en *La danza de la insurrección*: "Socialista y tabaquero", el ensayo más antiguo de esta antología, pues es el que más claramente sirve de puente con los Estudios Culturales y la Sociología de la Música a la que habría de dedicarme después.

En mis investigaciones sobre la historia obrera de una sociedad caribeña, dependiente y colonial me percaté de la importancia (para entenderla y transformarla) de examinar unos aspectos poco abordados por mis maestros británicos; aspectos que analizo en el ensayo sobre la Afrohistoria en esta antología. Fui descubriendo la honda sabiduría popular que contienen nuestras prácticas de elaboración estética, sobre todo la que más nos mueve y caracteriza: la música (y el baile) de –como denomino– "los mulatos márgenes de Occidente". La investigación y análisis de nuestras prácticas musicales y bailables me hizo más consciente de unas diferencias fundamentales entre una necesaria epistemología renovadora (llamada a veces "del sur") y las tradiciones intelectuales eurocéntricas. Aprendí enormemente en Inglaterra –tanto de mis maestros como de la vida diaria (de los Pubs, de los

1. En el Prefacio de *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile* (2009) abundo sobre esta experiencia.

Beatles y de Twiggy, por ejemplo)– sobre la realidad clasista del capitalismo. Pero el estudio de la música y el baile afroamericanos (latino, *creole* y anglo) me demostraba que los análisis no podían centrarse sólo en su dimensión clasista, aunque no se pudiera obviar. Pero tan importante como las relaciones de producción para la vida, eran –como la música y el baile afro demostraban– las relaciones de género (lo masculino y lo femenino) y las inventadas formas históricas de biologizar la otredad como "raza" y sus perniciosas secuelas ideológicas de racismo. Mis ensayos y fragmentos de libros que escogí para *La danza de la insurrección* intentan contribuir a dicha epistemología alternativa emergente. Por ello, pensé subtitular este libro como: "música, clase, 'raza' y género en los Estudios Culturales afroamericanos".

Mi interés en el análisis que vincula cultura y política siempre ha estado presente en mi carrera académica, aunque definitivamente fue modificándose y madurando en el transcurrir de las investigaciones. Mi primer librose tituló *El liderato local de los partidos y el estudio de la política puertorriqueña* (1970). Mi tesis de maestría en la London School of Economics se tituló *Culture and Politics in Contemporary Political Sociology* (1969) (hasta hoy inédita). En esta, intenté demostrar cómo la cultura (y, por ende, la vida) estaban ausentes en la Sociología Política "occidental" más en boga entonces,[2] y cómo podría enriquecerse este campo de estudios con la consideración de los fenómenos de la comunicación social,[3] las investigaciones en torno al *structure of feeling* (la estructura sentimental), del crítico literario galés fundamental en

2. Enfoqué mi crítica en el clásico norteamericano de la disciplina que explícitamente pretendía centrar su análisis en la cultura: *La cultura cívica. Estudio sobre la participación política-democrática* de Almond y Verba (1970 [1963]).

3. Proviniendo de la Sociología Política, analicé para ello, principalmente, a Deutsch (1965).

el surgimiento de los Estudios Culturales Raymond Williams, y –¡de enorme importancia para la perspectiva anti-eurocéntrica que comenzaba a atisbarse!– la relación entre colonialismo y racismo, cuerpo, *psyche*, historia e identidades para las relaciones de poder construidas sobre la *otredad*, desarrollada por el psiquiatra antillano negro de la diáspora Frantz Fanon (1952, 1961).

Estas preocupaciones de mi tesis de Maestría subyacieron muy subrepticiamente, hay que reconocer, en mis próximos seis libros, muy marcados aún por el particular clasismo proletario de mis maestros europeos. No constituyeron el eje de mis abordajes hasta comenzar a trabajar, como concepto heurístico, *la cimarronería* de los bailes y las músicas "mulatas", prácticas relacionales que me permitieron vislumbrar –en toda la desafiante *parejería*[4] de la cultura popular afrocaribeña– posibles contribuciones teóricas desde el Caribe, desde "la periferia", a la Sociología y los Estudios Culturales. Al igual que reconocía lo mucho que había aprendido sobre el análisis de clases con la historiografía laborista inglesa, nos tocaba ahora reciprocar con una epistemología decolonial; enseñarles a ellos (y al mundo) otras maneras más abarcadoras y dialógicas de entender lo humano.

El momento de giro fundamental de mis investigaciones hacia las posibilidades heurísticas de nuestra bailable cimarronería sonora se dio en 1985 con el ensayo "La cimarronería como herencia y utopía" que publicó en Buenos Aires la revista de CLACSO *David y Goliat* (1985). No lo he incluido acá porque se reeditó por CLACSO recientemente en la *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo* editada por Anayra Santory y Mareia Quintero (2019, pp. 91-116) y es, pues, de fácil acceso para lectores interesados. Además, muchos de sus argumentos, pioneros

4. Este concepto es trabajado en el primer ensayo de esta antología.

entonces, se desarrollan con mayor profundidad en los escritos posteriores que se han incluido en *La danza de la insurrección.* Como verán, solo en el segundo y el sexto ensayo la música y el baile constituyen la temática central de la exposición y los análisis. En los demás, lo sonoro y lo bailable se entretejen con otros centros de atención de nuestra compleja humanidad: los modales, el deporte, los conflictos de clase, las relaciones de género, las políticas anti racistas, el urbanismo y las concepciones e interrelaciones entre lo sagrado, lo profano y el arte.

Mi formación para el análisis de la música y la danza (aparte de una muy básica como *amateur* que toca piano, maracas, guitarra, lee partituras con dificultad y baila) se ha ido dando realmente en la práctica misma de llevar a cabo las pesquisas. Por ello confieso que experimento cierto pudor cuando el equipo editorial de CLACSO me propuso presentar *La danza de la insurrección* como contribución a la Sociología de la música. Pero… los lectores mandan y respeto grandemente a dicho equipo editorial que se ha mantenido publicando tantos textos importantes en plena pandemia. Solo espero que en la Sociología de la música sirvan mis esfuerzos de estímulo a la superación de mis análisis por investigadores más jóvenes con una mejor preparación al respecto. Sí queda evidenciada, espero, la amplitud temática necesaria que la epistemología alternativa exige a gritos.

Siguiendo el estilo de la serie de *Legados,* los ensayos se agrupan en el orden cronológico en que aparecieron publicados. A base de sus intereses, el lector escoge siempre su propio orden, pero permítanme recomendarles comenzar con el ensayo “Baile y ciudadanía”, el sexto. Este es, entre todos, el texto cuya escritura trabajé con más cuidado, y considero el más logrado en términos –si se quiere– “literarios”. Es también el que mejor combina, a mi juicio, la investigación empírica y la reflexión conceptual y responde de manera diáfana al título y subtítulo de la obra en su

conjunto. Leyéndolo primero, humildemente creo que se interesarán en leer el libro en su totalidad.

Solo me resta agradecer al equipo editorial de CLACSO su cuidadosa edición y su interés en divulgar mis esfuerzos de tantos años. E invitar al lector a disfrutar, en estos tiempos terribles, de esta apuesta a la alegría en las luchas por una transformación social que estimule los vínculos, que nos permita relacionarnos, de variadas maneras, pero siempre humanas.

Ángel G. Quintero Rivera
9 de agosto de 2020

Bibliografía

Almond, G. y Verba, S. (1970 [1963]). *La cultura cívica. Estudio sobre la participación política-democrática*. Madrid: Euramérica.

Deutsch, K. (1965). *The Nerves of Government. Models of Political Communication and Control*. Londres: Free Press of Glencoe (Ed. en español México: Paidós, 1989).

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs,* París: Ed. du Seuil. (Traducido al español como *¡Escucha, blanco!* Barcelona: Ed. Terra Nova, 1970).

Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. París: Maspero. (En español, *Los condenados de la tierra,* México: Fondo de Cultura Económica, 1963).

Hobsbawn, E.J. (1965). *Labouring Men: Studies in the History of Labour*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Miliband, R. (1961). *Parlamentary Socialism. Study in the Politics of Labour*. London: Allen and Unwin.

Quintero Rivera, Á.G. (1969). *Culture and Politics in Contemporary Political Sociology* (tesis de maestría inédita). Londres: London School of Economics and Political Science.

Quintero Rivera, Á.G. (1970). *El liderato local de los partidos y el estudio de la política puertorriqueña*. San Juan: CIS-UPR.

Quintero Rivera, Á.G. (1976). *The Working Class and Puerto Rican Politics in the Process of Change from a Traditional to a Capitalist Agricultural Economy* (tesis PhD inédita). Londres: London School of Economics and Political Science.

Quintero Rivera, Á.G. (1985). La cimarronería como herencia y utopía. *David y Goliat,* 48, 37-51. Reeditado en Santory y Quintero (eds.) (2019, 91-116).

Quintero Rivera, Á.G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Santory, A. y Quintero, M. (Eds.) (2019). *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.

Saville, J. (Ed.) (1954). *Democracy and the Labour Movement.* Londres: Lawrence & Wishart.

Thompson, E.P. (Ed.) (1960). *Out of Apathy.* Londres: Stevens and Sons.

Thompson, E.P. ([1963] 1968). *The Making of the English Working Class.* Harmondsworth: Pelican Books. (Traducido como *La formación histórica de la clase obrera*. Barcelona: Laia, 1977).

Williams, R. (1958). *Culture and Society*. Harmondsworth: Pelican Books.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Harmondsworth: Pelican Books.

Williams, R. (1976). *Keywords.* Londres: Fontana Communications Series, Collins.

Williams, R. ed. (Ed.) (1967). *May Day Manifesto 1968.* Harmondsworth: Penguin Special.

¡Sorpresas te da la vida!

Estos tiempos ya no son lo que eran*

Jesús Martín Barbero

Comencemos por el principio: este libro estudia la salsa porque a su autor, el puertorriqueño Ángel G. Quintero, le gusta bailarla, y ese gusto es el que empuja desde los adentros una experimentada inteligencia dedicada a destrabar, o sea a quitar las trabas que impiden a los latinoamericanos sentirse-en-casa cuando necesitan pensar con su cabeza. Y, como los prólogos también van al principio, el que esto escribe se siente obligado a contarles: el que yo esté aquí es un azar de la suerte, pues invitado a trabajar un año (1989-1990) en la Universidad de Puerto Rico, pude asistir, y a raticos acompasar, el espacio/tiempo, o sea el mundo en que se gestó este libro. De ahí que este prólogo se permita leerlo desde su revés. Resulta que el protagonismo de la salsa oculta otra cuestión, que acabará siendo la más constante obsesión de este libro. En sus propias palabras: el rejuego de los tiempos es lo que permite a los sones afrocaribes romper la regularidad circular, la proyección lineal del tiempo en que se fundamenta la concepción iluminista del progreso, clave y figura de la razón occidental moderna. A esa racionalidad se enfrenta la salsa mediante "una estrategia

* Este Prólogo fue escrito para una edición ampliada y revisada del libro de Quintero *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"* que será editado por Corregidor.

sonora de variaciones en la repetición, que es una forma de expresar cambios en la manera de experimentar el tiempo: la aparente circularidad de lo cotidiano se va complejizando en crónica y convirtiéndose en historia" (Quintero, 1998, pp. 186-187).

Fue al poco tiempo de llegar a San Juan, a coordinar un proyecto de maestría en la Facultad de Comunicación de esa Universidad, que amigos comunes me presentaron al "más importante investigador puertorriqueño de la historia obrera y los movimientos sociales de la isla". Y algunos meses después de estar allá, CLACSO realizó su Asamblea General en San Juan, y en ella tuve la primera ocasión para encontrarlo, o mejor, se dio el "preludio latinoamericano" de nuestra primera conversación larga. Una conversación de la que mi memoria guardó dos frases: "Estoy estudiando música porque quiero investigar la salsa y para ello lo que necesito indagar no son sus letras sino sus sonidos"; a lo que enfáticamente añadió: "porque lo que quiero saber es qué carajo es eso de lo popular, lo que hay de popular en la salsa, lo que la hace popular". Así de claras estaban las preguntas que movilizaban su investigación, y también lo que ellas buscaban urgando en las culturas del Caribe. El año en que conocí a Chuco Quintero fue un año bien especial. A los dos días de haber llegado con mi familia en el mes de septiembre nos tocó experimentar uno de los más brutales huracanes, el Hugo, que devastó la isla dejando a San Juan sin agua y sin luz durante quince días; y sólo unos meses después, en noviembre de ese mismísimo año, ¡los alemanes orientales tumbaron el muro de Berlín!

Ahora bien, de tan sabido hay algo que se nos ha ido olvidando. Y es que Latinoamérica no tiene su propio Norte, tiene sólo un Sur, un Centro y un Caribe que colinda con ambos, y que atraviesa al Norte de arriba a abajo, de Nueva Yok a Los Ángeles, con sus millones de emigrantes latinos, los únicos que han llegado, y aún llegan, a Estados Unidos sin visa. Los mexicas llegan también

hace años y por millones –como veinte– pero ya con una visa que autoriza el maltrato. Y después han seguido salvadoreños y hondureños por millones también llegando al país donde habitan los únicos "americanos". Hace casi quince años titulé un libro publicado por la Universidad de Pittsburgh durante una estadía académica, *Al sur de la modernidad,* en el que sus dos partes llevan estos títulos: "Descentramientos de la modernidad" y "Destiempos latinoamericanos". Con lo que se entenderá mejor mi interés en prologar el libro del latinoamericano que más osada y tenazmente ha evidenciado las trampas que nos tiende la muy occidental y muy moderna concepción del tiempo que avanza en permanente progreso. Un libro que hace eso, no a partir de debates abstractos, sino contándonos la larga y apasionante historia de una música/baile que se ha venido haciendo a través del tiempo y el espacio de muy distintos países –incluyendo el norteamericano– hasta ser lo más inesperado: no un mero género musical sino "una manera de hacer música". Y esa obsesión por cuestionar el sentido hegemónico del tiempo como clave secreta de la racionalidad occidental empata hoy con la razón que nos impide pensar-nos adquiriendo ahora una significación muy especial: estamos viviendo el tiempo de una mutación que la temporalidad del progreso nos está impidiendo pensar.

Y es justo ahí donde interviene Ángel G. Quintero con un libro que nos alienta a los latinoamericanos a pensar los tiempos que vivimos desde el descentrado y destemplado universo Caribe, donde el pensar no tiene que ver sólo con el saber sino tambien con el sabor. Y es a la juntura de esos dos verbos a la que nos remite en últimas el tejido que nos hace sentir-juntos desde la salsa al tango, desde el son al huayno, desde la cumbia al danzón, desde el joropo al mambo. Un *sentir-nos-juntos* donde se hallan algunas claves libertarias, esto es, capaces de liberar la inteligencia colectiva de los viejos amarres: los de una racionalidad occidental que

nos configura mentalmente sin saberlo ni quererlo, pero frente a la cual existen alternativas como la que ofrece la cosmovisión tropical. Atención: ¡"tropical" es una de las pocas palabras del idioma que rima con, o que está a la altura de, "occidental"!

Se necesita saber manejar una muy precisa información y mucha osadía intelectual para reescribir la historia de la música clásica occidental en cuarenta apretadas páginas, en las que se discute con Max Weber acerca sobre uno de sus textos, en el que entrelaza su progresista concepción de la historia lineal con la mismísima razón occidental, que es la que le hace ver en la trama misma de la sinfonía unas claves que traducen a música el equivalente general de la racionalidad occidental. Que yo sepa, sólo Alessandro Baricco ha tenido una osadía parecida al dedicar un libro a cuestionar el valor real de la "música culta contemporánea" bajo un título sacado del grotesco: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin.* Cuestionamiento a Hegel por haber hecho de la música el ejemplo más claro de la contradicción: pues nacida del sentimiento, la música habita sin embargo una región en la que se desprende, se desengancha por completo, del sentimiento para convertirse en la percepción misma, tal como se percibe ella misma. ¡Y felicitación a los ganaderos de Wisconsin por haber descubierto que sus vacas dan más leche si se les alimenta diariamente con música de Mozart! Pero ese libro contiene también un aporte en el que lo arriesgado no quita lo certero: la "música culta contemporánea" sólo puede apreciarse como un anacronismo, palabra que nos remite a los destiempos y contratiempos de la historia, una historia sin la sagrada continuidad que es la que ha permitido a las músicas de hoy reencontrase encarnadas por entero en la emoción y el placer.

Reencontrar al bárbaro Alessandro Baricco en el libro que nos concierne no es una casualidad pues lo que ambos movilizan es un pensamiento libertario, lo que apunta bastante más allá de lo que nombra el pensamiento que se proclama libre. Y Ángel G.

Quintero libera a su anarquista para cuestionar radical y lúcidamente las relaciones que establece Max Weber en la música, sus tiempos y los tiempos de la vida social, o sea de las prácticas humanas que producen/crean la música, y ello no porque en la salsa no haya estandarización sino porque, mientras la fuga en la música barroca puede tener que ver con el incipiente *ethos* occidental de racionalización, la diversidad rítmica que cabe en una misma clave remite, en las mulatas músicas del Caribe, como también en las del brasileño Villa-Lobos, a un *ethos* tropical, a un otro tipo de *ethos* cuya clave no se halla en los genes de esa música sino en la dinámica de sus procesos de conformación y expresión. Lo que interesa al autor de este libro no son tanto los "ingredientes" con los que se hace el sancocho o el ajiaco musical sino las peculiaridades de su "proceso de cocción".

Otra cosa muy diferente es el dominio del mercado estandarizador sobre esas músicas mulatas, atravesándolas con contradicciones imprevistas, pero también por sus propios entrejuegos libertarios. En la música tropical no hay un sólo autor sino varios, el compositor que ha elaborado ideas sonoras y las ha plasmado en una partitura. Pero como la elaboración de las sonoridades salseras es un proceso complejo ello exige que sea abierto, una elaboración con colaboraciones. Y es eso lo que hace de la salsa un proceso de comunicación, que tiene una primera figura en aquella entre el compositor y el arreglista, cuya tarea es la de enriquecer la música compuesta con giros y detalles sonoros. Y tanto o más importante, es el papel de los músicos que aquí no son meros ejecutantes sino los que sorprenden al público cada vez que tocan introduciendo quiebres en la ornamentación mediante su capacidad de improvisación. A las improvisaciones que hacen los músicos de jazz y salsa, se les llama "descargas", pues no son meran ocurrencias individuales de cada músico sino expresiones de la comunicación que se crea entre ellos al estar tocando ese tipo especial de música. Todo esto hace de la composición salsera

una práctica profundamente abierta y comunitaria, todo lo contrario del individualismo que promueve el mercado de la música. Y para rematar esa abierta reciprocidad entre los que hacen la música, los públicos de la salsa participan también con los ritmos del cuerpo y el entrechoque de las manos, y con la voz que corea la música, restableciendo, a su manera, una sociabilidad en acto, revitalizada por el baile, que la convierte en *praxis* movilizadora de las identidades colectivas, ya sean generacional, de género o de clase social.

La visión activa de la salsa, que propone este libro, llega tan lejos que alcanza a proponer otro de los debates más cruciales hoy: el replanteamiento de las relaciones entre tiempo y espacio. Crucial, pues lo que ahí se debate es justamente el sentido de las transformaciones que está atravesando el *sensorium* colectivo en nuestras sociedades, como lo atisbó Walter Benjamin ya a comienzos del siglo XX, cuando surge una nueva sensibilidad para lo igual en el mundo que, con la ayuda de las técnicas, le quitaba la envoltura a todos los objetos. Esa es la idea más transversal de este libro. Afirma Ángel G. Quintero al final del capítulo 3 de *¡Salsa, sabor...*:

> En la medida en que la música es una manera de sentir y expresar el tiempo –*y su dimensión bailable que es la espacialización de éste*– constituye uno de los campos más fértiles para el examen de la compleja dinámica de las identidades socioculturales y sus interrelaciones (mis cursivas).

Leo en un prólogo escrito por Giacomo Marramao –el filósofo más lúcido en filosofía política que tiene Italia hoy– para un libro titulado *Heterotopías del mundo finito*:

> Vivimos un tiempo ortogonal que es el que comprende *las disonancias del presente en la forma espacializada de estratos temporales* (...) La globalización ha resultado siendo la compresión espacial de las culturas y formas de vida, y por otro lado también es diáspora, diferencia temporal de las formas en que las distintas personas hacen experiencia del tiempo (mis cursivas).

La justeza de ese planteamiento se evidencia en esta figura: los montones de emigrantes africanos, latinoamericanos, asiáticos o gitanos que conviven hoy en Barcelona o Lion, en Turín o Ámsterdam, viven espacialmente comprimidos tanto en los ámbitos de vivienda como en controles laborales y, cada día más, en abiertas restricciones a su circulación. Pero mientras la compresión espacial los iguala, la experiencia de la temporalidad los diferencia al identificarlos culturalmente: cada comunidad cultural y cada individuo viven y expresan su identidad a través de experiencias radicalmente distintas del tiempo, que es lo que la salsa pone en juego al espacializar sus ritmos en el baile. Y así, mientras las músicas mulatas pueden llegar a ser apreciadas estéticamente por eruditos de la música culta, el-paso-al-baile de esas mismas músicas las corporaliza de un modo tan exuberante que el erudito tenderá a desaparecer.

Y mi oficio y tarea aquí terminan, deseándole a este libro algo que se merece, y que su autor espera de esta edición: un segundo aire.

Jesús Martín-Barbero
Bogotá, diciembre de 2014

TEXTOS REUNIDOS DE
ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA

Socialista y tabaquero
La proletarización de los artesanos*

A la memoria de Tadeo Rodríguez García,
tabaquero y socialista de nuestro primer sindicalismo.

Y para Erick Pérez Velasco,
por sus esfuerzos para mantener viva la llama
de aquella tradición.

...partiendo del hecho de que deseamos sustituir el actual estado de competencia en que cada uno trabaja para sí, por el principio del trabajo asociado y goce común, basado en el social axioma de uno para todos y todos para uno, partiendo de este hecho se nos llama Socialistas.

Ramón Romero Rosa (obrero-tipógrafo)
Catecismo socialista (1905, p. 6)

La formación de la clase obrera en el Caribe se ubica en dos transformaciones interrelacionadas que atravesó la sociedad a finales del siglo XIX y principios del XX: la de campesinos y jornaleros a proletarios (o la formación de un proletariado rural en el establecimiento y hegemonía de la economía capitalista de plantaciones azucareras) y la transformación de los trabajadores urbanos –de artesano a proletario– principalmente en el desarrollo de los grandes centros de elaboración de tabaco; es decir, parafraseando al gran antropólogo cubano Fernando Ortiz, en el contrapunteo

* Se publicó en la revista *Sin Nombre*, Vol. VIII, Núm. 4, enero – marzo 1978, pp. 100-137.

caribeño del tabaco y el azúcar. Ambos tuvieron como trasfondo parcial el esclavismo (la Abolición en Puerto Rico data de 1873 y aproximadamente diez años después en Cuba), pero, interesantemente, en el caso de Puerto Rico, estuvo más presente desde el artesanado donde las llamadas "personas de color" constituían una proporción mucho más elevada que en el mundo rural. Este ensayo se concentra en esta segunda transformación que considero especialmente ilustrativa de la importancia del examen de las tradiciones culturales previas en la conformación de la acción sindical (y sus repercusiones culturales futuras) y del análisis de la herencia cimarrona en las utopías obreras libertarias.

Existe la tentación y el peligro, incluso entre muchos autodenominados marxistas (por no mencionar la moribunda tradición funcionalista), de concebir las clases sociales como fenómenos estrictamente estructurales, traicionando lo que a mi juicio se trasluce en los propios análisis de Marx. Como señaló E.P. Thompson respecto del proletariado inglés: "La clase obrera no nació como el sol del amanecer (natural o mecánicamente) en un determinado momento. La clase obrera estuvo presente en su propia formación" (1968, p. 9; mi traducción). Y la proletarización de los artesanos en Puerto Rico lo evidencia muy claramente. El ensayo pretende, pues, contribuir al desarrollo del análisis de clases como grupos que actúan históricamente, en las relaciones profundas y complejas entre estructura social y acción humana.

Analizamos acá las transformaciones de un grupo social relativamente pequeño. Censos y otras estadísticas disponibles para Puerto Rico en el siglo XIX señalan que el artesanado no sobrepasó el 7% de la población.[1] No fueron procesos, sin embargo, de

1. Las categorías en muchas de las estadísticas disponibles no permiten un cálculo exacto, pues se presentan simultáneamente categorías como "esclavos", que incluyen niños; "propietarios agrícolas", que representan casi

meros individuos o de una elite; fueron desarrollos generalizados en una clase social cuantitativamente limitada por un tipo de estructura económica. Tuvieron, además, una gran importancia e impacto en la sociedad global, pues a pesar de que la clase obrera en el Caribe se formó principalmente en términos cuantitativos de antiguos campesinos o trabajadores agrícolas, llevó en forma muy evidente, en su ideología y su política, el sello que le imprimieron las transformaciones del artesanado.

Actividad material y conciencia artesanal

Previo al desarrollo del capitalismo, en la economía de la pequeña producción que dominaba los centros urbanos, comenzó a cuajar entre los artesanos una rudimentaria conciencia de solidaridad, un sentimiento solidario entre miembros de un mismo oficio y también entre los artesanos todos como miembros de una sociedad. Esto se evidencia en la proliferación de Talleres Benéficos

---

exclusivamente cabezas de familia; "artesanos" y otros empleados, que representan trabajadores individuales y, por ende, podrían incluir varios miembros de una misma familia; etc. A través de una serie de procesos estadísticos, que no es pertinente describir acá, he tratado de salvar estas limitaciones con cálculos aproximados. Estos han sido los siguientes: para 1824, en las estadísticas presentadas por Pedro Tomás de Córdoba (1831) los artesanos representaban 3,6% de la fuerza laboral. Combinando las estadísticas del Volumen 3 y 6, y su *Memoria sobre todas las ramas de la administración de la Isla de Puerto Rico* (1838, p. 147), obtenemos para finales de 1830 un cálculo aproximado de 2,6% de artesanos entre los "trabajadores de ambos sexos". En *La Gaceta* (5 de septiembre de 1868) aparece *Isla de Puerto Rico. Cuadro de su población clasificada por profesiones según el Censo del año anterior 1867,* donde se puede calcular que 0,66% de la fuerza trabajadora eran aprendices de oficios y aproximadamente 6,5% eran "industriales" que, dada la organización de las categorías, parecería referir principalmente a artesanos. En el *Census of Porto Rico. 1899* (1900a), los oficios de tipo artesanal representan entre el 5 y el 6% del total de *bread-bringing population* sin considerar las costureras, y poco más del 7% si se las incluye.

y Sociedades de Socorro Mutuo.[2] En forma mucho más evidente que entre los campesinos, su situación en el proceso productivo incubaba las semillas de una futura conciencia proletaria, pero también las contradicciones que harían difícil y tortuoso su germinar.

Como el campesino de pequeña tenencia, o el agregado o medianero en la hacienda, la producción artesanal a mediados del siglo XIX se daba principalmente en un marco individual. Muchos artesanos, además, dentro de las limitaciones del comercio colonial, controlaban las condiciones objetivas de la realización de su labor, es decir, los medios de producción y el material de trabajo. En una alta proporción eran, pues, fundamentalmente pequeños productores independientes. Sin embargo, la naturaleza del producto hacia el cual iba dirigida su actividad colocaba a los artesanos en una situación completamente diferente a los labradores en la organización social. Cada artesano producía un tipo específico de mercancía o servicio, mientras la producción de los campesinos combinaba el cultivo comercial con el de subsistencia, con la predominancia de este último. La producción de mercancías involucraba a los artesanos necesariamente en una economía

2. Detalles en Sección I: Primeros fermentos organizativos, del capítulo sobre Puerto Rico de Pablo González Casanova (1984) o capítulo 1 de García y Quintero (1982). Ver también noticias en los periódicos de Ponce *El obrero. Eco de la clase obrera de la provincia* 1 y 31 (noviembre de 1889, p. 2 y marzo de 1890). Ver también *Revista obrera. Semanario político intérprete de la clase obrera*, I: 18 (19 de noviembre de 1893); Taller Benéfico de Artesanos (1888); Taller Benéfico de Obreros de la Villa de Humacao: Fe, Esperanza y Caridad (1893). Pueden consultarse, además, las memorias de algunos líderes obreros de principios del siglo XX sobre el período anterior a su liderazgo, *e.g.*, Rafael Alonso Torres, sección "Ideas modernas penetran en la conciencia popular" (1939, pp. 91-110) y Andrés Rodríguez Vera (1930, cap. VIII). Lidio Cruz Monclova menciona varias organizaciones artesanales de ayuda mutua en varios pueblos, además de aquellas en las tres ciudades principales (1957, pp. 920-922).

de intercambio, y esta, en un conjunto de interrelaciones sociales. Mientras el agregado o el campesino de pequeña tenencia producían individual o familiarmente muchos de los productos básicos de su consumo diario, el artesano dependía de un conjunto amplio de interrelaciones para satisfacer sus necesidades. Ambos compartían una forma individual de producción, pero el artesano, en su intercambio cotidiano y necesario, tenía presente la naturaleza social de su producto y el hecho mismo de la producción social. Su trabajo sólo tenía sentido socialmente, pues se materializaba en un producto dirigido a intercambiarse con otros productos, generados también por el trabajo. En esta forma, los artesanos desarrollaron una visión de mundo basada en la necesidad que tiene cada productor del otro, que sintetiza tan bien la cita del primer periódico artesanal del que tenemos noticia que reproducimos en un ensayo posterior de esta *Antología* ("quiera Dios se convenza el sastre que a su elegante obra ha de contribuir el zapatero") (Periódico *El artesano,* año 1, núm. 3, 18 de enero de 1874, reproducido en Quintero 1971, p. 143).

Como productores directos y dentro de la visión de mundo de la mutua necesidad entre productores, el artesanado fue generando una ideología basada en el precepto del trabajo como fuente de vida.[3] Y, por lo tanto, la concepción de que la sociedad debía estar organizada sobre la base de los trabajadores y su mutua necesidad. Sin embargo, la estructura social que enfrentaban día a día no estaba organizada en esos términos. Toda la organización social (la judicatura, la policía, las fuentes de coerción y poder político, la religión) respondía a los intereses de los hacendados y su

3. Ver, *e.g.*, Ramón Romero Rosa (1905, cap. 1). Ver también Pelegrín López de Victoria (1897, p. 9), Jesús María Balsac (1900); y posteriormente, el pintor de brocha gorda Eduardo Conde (1919, pp. 69-73).

ideología señorial.[4] Las instituciones sociales se configuraban en términos de las relaciones de paternalismo y deferencia que surgían de los regímenes de trabajo de la economía señorial de haciendas dominante. Así, los artesanos, aún con unas herramientas ideológicas sumamente rudimentarias,[5] lograron paulatinamente una concepción de lo que significaba el dominio hegemónico de clase.[6] Y a pesar de no encontrarse en una situación de antago-

4. Un extraordinario ejemplo del desarrollo de la conciencia de la amplitud de este dominio lo constituye el *Memorandum* del tipógrafo Ramón Romero Rosa a los obreros de la caña en huelga, publicado como *¡El 16 de abril de 1905! Lucha entre capital y trabajo* (1905a). Ver también de Santiago Iglesias Pantín, líder máximo de la Federación Libre de Trabajadores (FLT), organización obrera principal desde 1899 hasta fines de la década del 30 (de la cuál hablaremos más adelante en el texto), "Carta a Frank Morrison".

5. A pesar de la censura del Gobierno colonial español, existe evidencia de que los trabajadores puertorriqueños lograron recibir alguna literatura del obrerismo revolucionario europeo, principalmente de la corriente anarquista: Bakunin, Kroupotkin, Malato, Malatesta, Reclus, Proudhon, etc. Se conserva una edición puertorriqueña de 1890 de *Federalismo y socialismo* de Bakunin (Mayagüez: Imp. Unión Obrera); las otras lecturas son mencionadas recurrentemente en las memorias de algunos que llegaron a ser líderes importantes del sindicalismo, *e.g.*, del tabaquero Prudencio Rivera Martínez, "Santiago Iglesias y yo", en el libro del también antiguo líder obrero, el maestro de primaria Juan Carreras (1967), o del tipógrafo José Ferrer y Ferrer (1932). Fueron mencionadas también en unas entrevistas que le grabé a algunos de estos antiguos líderes: los tabaqueros Prudencio Rivera Martínez (grabada en San Juan en 1968) y Ramón Barrios (grabada en Cataño, Puerto Rico, en 1970).

6. Los trabajadores puertorriqueños fueron combinando las lecturas obreras internacionales con su vivencia cotidiana para desarrollar una ideología propia o una variante local de la ideología obrera de la época. Este fue un proceso exclusivamente obrero. Sólo un intelectual puertorriqueño de origen social no obrero participó, pero de forma absolutamente secundaria: Rafael López Landrón, el abogado de la FLT. Si se comparan sus escritos, "Los ideales socialistas" (1907) y *Cartas abiertas para el pueblo de Puerto Rico* (1911), con los principales escritos obreros de la época, la sofisticación (en el sentido anglo positivo de elaborada complejización) y el grado de profundidad es absolutamente mayor en los escritos obreros. En *Lucha obrera. Antología de grandes documentos en la historia*

nismo económico directo con los hacendados –por su producción básicamente independiente– llegaron a visualizarlos como sus enemigos en la lucha social. Para el artesanado, como clase que comenzaba a aspirar la reestructuración de la sociedad de acuerdo con sus concepciones, el poder hegemónico o la dirección sociocultural de los hacendados o sus portavoces y representantes, era reflejo de su subordinación ante esta, que empezaba a concebir como su clase antagónica.

Por otro lado, la organización de la producción separaba a los artesanos del resto de los trabajadores del país. En una economía en que los precios se mantenían relativamente estables (dentro del limitado intercambio monetario), la seguridad económica de los artesanos de producción independiente estaba en la garantía de venta de su producto o servicio y esta, a su vez, en el control de la oferta y la calidad del producto. Así, la lucha económica de las organizaciones solidarias de los artesanos no fue en un comienzo una lucha ofensiva contra sus "enemigos de clase". Se manifestó en forma absolutamente defensiva: una defensa gremial frente a los trabajadores no diestros, frente a aquellos que podían aumentar la oferta de lo que ellos producían con productos deficientes. Por ejemplo, la gran preocupación económica de los tabaqueros de algún pueblo de la Isla en la década de 1880 seguramente sería que alguna persona que no supiera hacer cigarros comenzara a producirlos. Los cigarros de ese lugar tomarían una reputación de ser de baja calidad y la gente trataría de conseguirlos hechos en

obrera puertorriqueña presento una amplia bibliografía de los ejemplares de esta literatura que conservan las bibliotecas principales del país (1971, pp. 155-161); ver también Erick J. Pérez Velasco y David Baronov (1996). Los periódicos obreros son posiblemente la mejor base de comparación, por ejemplo, *El porvenir social* de 1898-1902, *La miseria* de 1901 y *El pan del pobre* de 1901, significativamente ya todos de San Juan, contrario a los que dignificaban al obrero desde Ponce que mencionamos antes.

otro pueblo. Para garantizar la calidad de la producción, los tabaqueros se unirían en gremios y marcarían los cigarros que producían con el sello del gremio, evidencia de que el cigarro era obra de un "maestro" tabaquero. Cada persona que quisiera hacer cigarros y venderlos se veía, pues, en la necesidad de solicitar admisión al gremio. Tenía que pasar un período de tiempo como aprendiz hasta que alcanzara la maestría suficiente para iniciar su producción independiente bajo el sello del gremio. Además de asegurar la calidad, se controlaba así la oferta; de acuerdo con el nivel de demanda en la economía, sería más o menos difícil de alcanzar el grado de maestro, y mayor, o menor, el período de aprendiz.[7]

Este elemento de defensa económica nutrió una creciente solidaridad entre artesanos de un mismo oficio,[8] pero fue base a su vez de una profunda división social. La destreza en un oficio

7. Gaspar García Gayó señala que en Cuba, cuando existían "condiciones gremiales" en el siglo XIX y principios del XX, los aprendices tardaban cuatro años en hacerse tabaqueros (1959, p. 77). Ver también José A. Portuondo (1961, p. 14). Rafael Alonso Torres describe para Puerto Rico los gremios del siglo XIX y específicamente sus experiencias como aprendiz de tipógrafo (1939, p. 64). Para fines de la argumentación, enfatizo acá el tránsito del artesano "clásico" –productor independiente– a proletario. Es preciso recalcar que este fue un proceso de varias décadas, con numerosas variantes intermedias. Tampoco se dio en forma homogénea y abarcadora. Especialmente en las últimas décadas del siglo XIX, coexistían simultáneamente artesanos independientes, algunos artesanos proletarizados y, principalmente, otras formas intermedias de transición como, por ejemplo, empleados en pequeños establecimientos industriales donde el dueño era también un artesano productor (lo que llamaban en el tabaco, "chinchales"). En este capítulo me limitaré a las transformaciones clasistas fundamentales, obviando, con toda intención, las formas intermedias que no deben pasarse por alto en un análisis futuro más detallado.

8. Como ilustran las actividades de ayuda mutua de los primeros gremios. Además de las obras citadas en la nota 4, pueden encontrarse buenas descripciones en César Andreu Iglesias (1941, pp. 113-115); Juan S. Bravo (¿1950?, pp. 1-3); y J. Rivera Rivera (1955, pp. 91-112). Estos trabajos son muy pobres en

distinguía a los artesanos de la gran masa de trabajadores agrícolas; los colocaba en un nivel intermedio en la jerarquía de prestigio social.[9]

La *parejería*: mimetismo y originalidad artesanales

Esta distinción se acentuó por la condición urbana de los artesanos. No hay que olvidar que los pueblos, los pequeños núcleos urbanos de la Isla, no eran centros de industria, con amplia concentración de trabajadores; más bien eran centros en la vida de conglomerados de haciendas (junto a toda la estructura agraria que las circundaban) y, sobre todo, la apertura de esta vida al mundo: centro político administrativo, religioso, de servicios, de intercambio, cultural.[10] Siendo este tipo de ambiente el marco de su cotidiana existencia, el modo de vida de los artesanos fue canalizándose a través de unos patrones sociales más cercanos a los de las clases propietarias y de profesionales, que a la vida de los labradores o campesinos. En la fase urbana de la vida de los hacendados, y en la vida de los comerciantes y los pequeños sectores profesionales, los artesanos participaban (aunque desde una posición de inferioridad social) en las discusiones políticas o culturales, aunque no pudieran dar la última palabra: no ostentaban títulos de autoridad académica, ni derecho al voto.[11] Fuera

la presentación de la evidencia y, especialmente los últimos dos, parecen basarse principalmente en Alonso Torres (1939).

9. Romero Rosa (1904) señala que incluso se daban distinciones entre los distintos oficios.

10. Ver, por ejemplo, las descripciones de Manuel Fernández Juncos (1958).

11. Durante el siglo XIX, el sufragio estuvo limitado a quienes pagaran determinada cantidad en impuestos o fueran propietarios de cierto nivel. Sólo durante el período entre 1873 y 1878 se permitió el voto, además, por alfabetismo y muchos artesanos pudieron participar. El sufragio universal masculino se

de su trabajo, especialmente en domingos o días de fiesta, vestían como propietarios, pero no podían caminar por el centro de la plaza. La "parejeria" de su indumentaria dominguera queda estupendamente plasmada en una décima popular que recoge para Cuba García Gayó:

> Me gustan los tabaqueros
> porque siempre están cantando
> alegres están trabajando
> ganando mucho dinero.
> Se ponen buenos sombreros,
> zapaticos de a doblón,
> se ponen buen pantalón,
> buen reloj, buena leontina
> y se paran en la esquina
> y plantan su pabellón (1959, p. 82).

Contrario a los agregados y campesinos, cuyas fiestas eran a la intemperie o en el bohío del anfitrión, los artesanos tenían sus sitios de reunión: los casinos de artesanos. A estos podían concurrir los hijos varones de propietarios, pero los artesanos no podían entrar a los casinos de primera, salvo como miembros de la banda de músicos.

Mientras los agregados y campesinos compartían la vida de hacienda desde una clara posición social subordinada, que conllevaba unos roles y patrones definidos, la vida de los artesanos era, en muchos aspectos, mimesis de la vida (urbana) de las clases superiores. Ello contradecía existencialmente la ideología obrerista que surgía de su posición en la producción social. Sin embargo,

---

estableció por primera vez en 1897; se limitó nuevamente al año siguiente y se estableció en forma definitiva en 1904.

no fue del todo enajenante; esta condición mimética nutrió una serie de tradiciones que habrían de reafirmar al artesanado como clase, y su antagonismo a la hegemonía de la clase dominante.

La más importante de estas tradiciones (transformación radical del "unjú" íntimo de la cimarronería moribunda original) es la que he llamado "tradición de la parejería": la irreverencia a la jerarquía social y el colocarse en la interacción social en niveles asignados por la cultura dominante para estratos sociales supuestamente "superiores". Al compartir, miméticamente, con hacendados, profesionales y comerciantes una serie de patrones de conducta, un estilo particular en aspectos varios de la vida, algunos miembros del artesanado lograron superar a miembros de estas clases en sus propios patrones y estilos. Por ejemplo, gran parte de la música de salón que bailaban (o se suponía bailaran) tiesamente los hacendados en sus más exclusivas celebraciones, fue producida por compositores procedentes de familias de artesanos y eran, en su gran mayoría, músicos artesanos los que ejecutaban estas piezas. Era una música enajenada de la vida concreta del trabajo; era la música romántica y etérea del ocio de la vida de hacienda: *Divina Ilusión, Alma Sublime, Vano Empeño, Sueño de Amor.*[12] Sin embargo, quedaba el hecho de que los artesanos podían componer y tocar mejor música de hacienda que los hacendados mismos. De la misma manera, en las discusiones políticas y filosóficas, muchos artesanos lograron también un mayor nivel de erudición que el hacendado o comerciante promedio. Mientras el pueblo representaba la apertura al mundo de la vida

12. Todos títulos de danzas de Juan Morell Campos, virtuoso del bombardino y el más reconocido compositor de la época. Era mulato y de familia de artesanos. Detalles en el cap. 4 de ¡*Salsa...*(1998). Ello que no quiere decir que, en algunas danzas, menos famosas, se asomen elementos de una conciencia social popular.

de hacienda, para los artesanos era el marco de su existencia cotidiana. Estos vivieron en forma mucho más intensa que los hacendados las discusiones y nuevas corrientes del mundo intelectual internacional. Por su parte, los comerciantes, clase urbana también, expresaron generalmente un rechazo *a priori* de las "ideas modernas", a través del conservadurismo que acompañaba su identificación con el autoritarismo colonial español, garantía de sus intereses económicos y sus privilegios políticos.[13]

El refinamiento y la instrucción eran, ante los ojos del artesanado, los aspectos evidentes de la superioridad de las clases propietarias frente al "tosco e ignorante campesino"[14] y en ambos aspectos los artesanos alcanzaron, en su mimesis, una posición de igualdad y, en algunos casos, de superioridad. Pudo haberse esgrimido también el argumento de una superioridad racial, pues la mayoría de los propietarios eran blancos, mientras la proporción de negros y mulatos entre el artesanado era muy alta, como señalamos al comienzo. En una sociedad marcada por el racismo de la herencia de la esclavitud, los artesanos tuvieron que luchar fuertemente para despojarse internamente de esos prejuicios.[15] Pero las contradicciones en la propia estratificación social contribuían a ese difícil proceso de despojo: el color como fuente de

13. Detalles y fuentes en mi libro previo *Conflictos…* (1976). El alto nivel de los artesanos en las discusiones políticas y filosóficas se manifestó abiertamente en la apertura a la libertad de prensa que se dio en el cambio de dominación metropolitana, con la invasión norteamericana de 1898. Compárese, como antes apuntamos, los periódicos obreros *El porvenir social, La miseria* y *El pan del pobre,* con los otros periódicos de la época. La referencia de comparación es el hacendado o comerciante promedio –pude añadir "y sus representantes políticos". No pretende esto menospreciar las grandes figuras intelectuales de estas clases, como Alejandro Tapia, Salvador Brau y José Julián Acosta, entre otros.

14. Era también la justificación del paternalismo, aún entre las mentes más progresistas de la ideología hacendada; *e.g.,* Salvador Brau (1882, pp. 76-81).

15. Ver, por ejemplo, de Romero Rosa, "Historieta" (1905a).

superioridad era negado de forma evidente por el hecho de que una inmensa proporción de campesinos o trabajadores agrícolas en las haciendas, de piel relativamente clara, se encontraban en una posición inferior a los artesanos negros o mulatos en la jerarquía social.[16]

Sólo quedaba, pues, la diferencia en riqueza como fuente de la posición de prestigio y poder de las clases de hacendados y comerciantes, y si la riqueza era producto del trabajo humano (en la ideología fundamentada en el trabajo que los artesanos desarrollaban como pequeños productores, al fin), entonces la posición superior de estas clases estaba basada en el robo,[17] en la apropiación del fruto del trabajo productivo. De esta forma, los artesanos fueron perdiendo respeto a sus "superiores" en la jerarquía social y quebrando así la cultura de la deferencia.

La tradición del disentir

La tradición de la parejería avivó una segunda tradición de gran importancia en la formación de la clase obrera puertorriqueña: el disentir. Sin embargo, el disentir no fue originalmente parejero, como describimos antes. Se canalizó inicialmente frente al autoritarismo del poder político colonial y, en ese sentido, en conjunto o en colaboración con la clase que iba progresivamente hegemonizando la vida económica y la estructura de las relaciones sociales. La máxima expresión política de los hacendados y profesionales fue el Partido Liberal Reformista, que luego se transformó en el Partido Autonomista. En momentos de recrudecimiento

16. Sobre la cuestión "racial", ver las reveladoras apreciaciones en las memorias de un líder obrero a nivel local, que era negro, Valentín Castrillo (1952).
17. Según argumenta Romero Rosa (1905a) especialmente la Introducción y el cap. II.

del autoritarismo colonial, los artesanos participaron con los liberales puertorriqueños en sociedades secretas u organizaciones clandestinas terroristas, de protesta, reforma o revolución.[18] Y a finales de siglo celebraron la implantación del gobierno autonómico, el gran logro político de los hacendados liberales en el siglo XIX (Rojas, 1914, p. 45).[19]

Una vez el artesanado fue madurando como clase (y a su vez consolidándose el dominio hegemónico de los hacendados), la disensión permeó otros aspectos de la vida social en que el artesanado comenzó a chocar con algunas de sus tradiciones previas y con la clase cuya vida había sido su modelo. La expansión del disentir comenzó a manifestarse en movimientos dominados por pequeños sectores profesionales: la masonería y el "espiritismo científico" inspirado en Kardec, por ejemplo.[20] Algunos de los

18. *La torre del viejo*, *Los secos y los mojados*, *Los doce pares*, por ejemplo, orientaban su actividad terrorista contra los comerciantes españoles, enemigos políticos de los hacendados e identificados con el poder colonial. (Detalles y fuentes en *Conflictos...* (1976)) *La rebelión del 8vo. batallón de voluntarios de Guayanilla* y *La intentona revolucionaria de Yauco de marzo del 97* fueron movimientos más claramente antigobiernistas. Ver Lidio Cruz Monclova (1962). Respecto de la participación de los artesanos en estos movimientos, ver Críspulo Oliveras (1960).

19. Rojas, sastre, fue un importante líder en los inicios de la FLT. Ver también Ramón Romero Rosa (1901, p. 9).

20. En documentos de algunos Congresos obreros de principios del siglo XX aparecen delegados representando estos movimientos –*e.g.*, FLT (1910); FLT, Unión de Tabaqueros (1914, p. 11)–. La importancia del espiritismo se manifestó además en los escritos de la importante líder obrera y feminista Luisa Capetillo (1904, 1907); también, aunque un tanto posterior, en el periódico *Redención* (San Juan, 1916). Rosendo Matienzo fue uno de los más importantes líderes del partido de los hacendados en la primera década del siglo XX, aunque más bien representara allí el radicalismo jacobino del profesional independiente (más sobre lo que llama "perspectiva democrático radical" de Matienzo, pero evadiendo el análisis de clases, en Rafael Bernabe (1976)). Fue de los pocos políticos en tener amplio acceso a la clase obrera en formación (participación en congresos, etc.) y el vínculo principal fue su participación destacada en la masonería. Ver Luis M.

profesionales eran portavoces o representantes de la clase dominante y muchos provenían, de hecho, de familias de hacendados y compartían aún, en lo fundamental, su cultura e ideología.[21] Estos movimientos tomaron así un cariz de vanguardia dentro de la propia cultura dominante, no de alternativa radical. Fueron mirados por los hacendados con cierta sospecha, pero tolerados, pues no representaban una amenaza a los fundamentos de su posición hegemónica.

Pero la tradición del disentir en el artesanado trascendió el nivel de participación subordinada, el ámbito que podía todavía considerarse mimético. Fue formándose en ese nivel, pero tomó fuerza de amenaza al manifestarse frontalmente en la lucha de clases. Esto, a través de tres movimientos inaceptables para el hacendado y en los cuales el artesanado llevó claramente la voz cantante: el ateísmo, la liberación de la mujer y, retomando el carácter político de sus comienzos, el socialismo libertario.

La mujer en el tabaco: compañera de lucha

La lucha por el reconocimiento de la importancia e igualdad de la mujer tuvo una base concreta en la experiencia de los artesanos en la producción (aunque podrían trazarse unas raíces previas en la historia sociocultural, como la estructura matriarcal de la familia que la esclavitud tiende a fomentar). Surgió en la medida en que la mujer comenzaba a participar como ente propio en

Díaz Soler (1960); o referencias a Matienzo en el libro del líder obrero Jesús M. Balsac (1910). En la Colección Jungham del Archivo General de Puerto Rico se conserva incluso una hoja suelta de febrero de 1902 que cita a Matienzo declarándose socialista en un congreso obrero.

21. Más sobre la ideología y visión de los profesionales en el cap. 4 de *Patricios...* (1988).

la actividad productiva, como ser de importancia independiente en la vida económica. Esto comenzó, al menos a nivel de importancia, con el crecimiento de la industria de la manufactura del tabaco en la primera década del siglo XX. Previamente, la participación femenina en la vida económica de las familias de trabajadores, salvo su trabajo en el hogar, se limitó a la ayuda doméstica en casas de hacendados o comerciantes o a una participación de mera colaboración o ayuda en el trabajo del hombre: cultivo de subsistencia, crianza de animales domésticos, algunas tareas agrícolas secundarias en la hacienda, colaboración en periodos estacionales de amplia necesidad de mano de obra como la recogida del café, etc. Con el crecimiento de las plantaciones cañeras capitalistas a principios de siglo, la participación independiente de la mujer en la vida económica rural se redujo más aún. Al ir desapareciendo el cultivo de subsistencia y al ordenarse "científicamente" la división del trabajo en términos exclusivamente salariales, fueron desapareciendo o reordenándose aquellas tareas agrícolas secundarias que la mujer efectuaba en términos de colaboración al trabajo de "su jefe de familia". Este proceso se recoge estadísticamente en el Censo de 1910, donde la participación femenina en el trabajo de la caña representa escasamente un 1% del empleo en la industria.[22]

22. Víctor S. Clark presenta unas cifras de empleo tomadas del Porto Rican Bureau of Labor Schedules donde, a base de una muestra de más de 9000 trabajadores, la participación femenina en el trabajo en áreas de café era alrededor de 1 por cada 2 varones, mientras que, en las áreas cañeras, era 1 por cada 2000 (1930, p. 22). La tasa tremendamente baja de participación de la mujer en el trabajo en la industria azucarera puede corroborarse también en las cifras presentadas por A. D. Gayer (1938, pp. 166-167).

Cuadro 1. Trabajo femenino por tipo de finca

Finca de	% del empleo en cada categoría
Caña de azúcar	1,1
Café	3,4
Tabaco	13,2
General*	6,7

* Mayormente frutos menores, identificados, como las fincas de tabaco, fundamentalmente con la pequeña finca familiar.

Fuente: U. S. Bureau of the Census, *Thirteenth Census of the U. S., 1910,* Vol. IV: "Occupations", Washington: Gov. Print. Of., 1914, pp. 512-515.

Fue entre las mujeres de familias de trabajadores urbanos, de sectores tradicionalmente artesanales, donde comenzó a quebrarse este patrón de trabajo femenino de "colaboración". El proceso se dio dentro del desarrollo capitalista en la elaboración del tabaco. El gran crecimiento en la industria tabaquera vino acompañado de una total transformación en el modo de producción (que se discutirá en detalle más adelante). De una producción artesanal, individual o en talleres de tres o cuatro tabaqueros, la elaboración del tabaco a principios de siglo fue concentrándose en grandes establecimientos controlados por compañías norteamericanas que organizaron la producción de acuerdo con el principio de la división del trabajo y a través de relaciones productivas estrictamente salariales.[23] En algunas de las fases dentro de la

23. La descripción de J. R. Abad (1884) parece apuntar hacia una producción básicamente individual o en pequeños establecimientos (aunque no lo señala en forma explícita). No he encontrado evidencia de transformación en el tipo de producción hasta finales de siglo A. Blanco Fernández menciona dos grandes establecimientos de elaboración para 1896 (1930, pp. 310-311); dos años antes, en una publicación tan completa como la del Cónsul José Blanch (1894) hay una total ausencia de menciones a este tipo de establecimiento; José Pérez Moris menciona 47 "tabaqueros fabricantes", pero no da indicio alguno para poder

división del trabajo, especialmente en el despalillado, se emplearon principalmente mujeres. Así, mientras en el 1899 la industria de elaboración del tabaco empleaba sólo a 60 mujeres, que representaban escasamente el 1,6% del empleo total en la industria, en 1910 el número había ascendido a 3090 o 27,8% del empleo y en 1920 a 8766 que representaba el 52,9% del empleo total (U.S. War Dept., 1900a, p. 329; U.S. Bureau of the Census, 1910, p. 296; 1920, pp. 1288-1290).

Las despalilladoras, al igual que los tabaqueros y los escogedores, en estas grandes empresas de cigarros eran sencillamente obreros asalariados. La mujer en estas empresas de producción se encontró, por lo tanto, en la misma situación estructural que el varón en la organización de las relaciones productivas (aunque percibía salarios más bajos). Alcanzó esta posición de independencia en la vida económica en el proceso de su proletarización, y de la proletarización del artesano. Al trabajar juntos los obreros de ambos sexos en una situación estructural equivalente, dentro de un proceso productivo ordenado en términos de la explotación, su identidad en dicho proceso fue borrando la tradicional diferenciación sexual y desarrolló una lucha común.

El proceso, naturalmente, no estuvo exento de dificultades, pues muchos tabaqueros temían la competencia que representaba la contratación de mujeres con sueldos más bajos. En la Asamblea de Tabaqueros de 1914 se discutió este problema, pero la posición asumida fue no oponerse a la incorporación de la mujer al

---

distinguir entre estos tabaqueros-artesanos independientes y establecimientos de elaboración comprando a tabaqueros su fuerza de trabajo (1879, p. 40). Varios viejos líderes tabaqueros entrevistados coinciden, para distintos pueblos, en la descripción y el período de esta transformación (últimos años del siglo XIX y primera década del XX): Ramón Barrios, Cataño; Tadeo Rodríguez García, Caguas (notas de entrevistas en 1970 y 71); y Luis Pérez Peña, San Juan (notas de entrevista en 1972).

trabajo, exigir igual paga por igual trabajo, fomentar el desarrollo de la mujer y su fuerza como persona y ser independiente e integrarla en las uniones y en la lucha, hecho que ya estaba ocurriendo previo a la Asamblea, pues en esta había varias representantes mujeres. "La mujer, organizada junto a nosotros, luchando con nosotros, y preparada con nosotros, no es temible, no puede ser nuestro enemigo, al contrario, tiene que ser nuestro aliado; no puede ser débil ni dúctil, tiene que ser fuerte como nosotros y tan resistente como nosotros" (Federación Libre de Trabajadores-Unión de Tabaqueros, 1914, pp. 48-49).[24]

En una entrevista que grabé en 1968 al hijo del líder tabaquero Cirilo Avilés, quien "bautizó" a su hijo con el significativo nombre de Libertario, relataba que, dado el pésimo estado de las vías de comunicación, era importante que los militantes en las huelgas –muy comúnmente despalilladoras– manifestaran gran sentido de iniciativa propia y tomaran decisiones importantes autónomamente del liderato, que podía tardar todo un día en llegar al lugar de los hechos. Si se fomentaba que las despalilladoras fueran combativas y decididas en la lucha económica, ¿cómo pretender, reflexionaba, que fueran sumisas y obedientes en el hogar?[25]

La industria de la elaboración del tabaco (fabricación de cigarros, principalmente) creció tremendamente en la primera década de dominación norteamericana. A mediados de la década del 90, Puerto Rico importaba cigarros de Cuba (1893, p. 71), en 1901 exportaba como para representar el 3,5% del valor total de exportaciones del país y hacia 1910 esta cifra había llegado a 13,5%, y alcanzó la segunda posición en importancia entre las exportaciones, superada únicamente por el azúcar (Descartes, 1946, p. 55). Aunque la importancia relativa de las exportaciones de tabaco

24. Ver el análisis de Marcia Rivera (19 de marzo 1981).

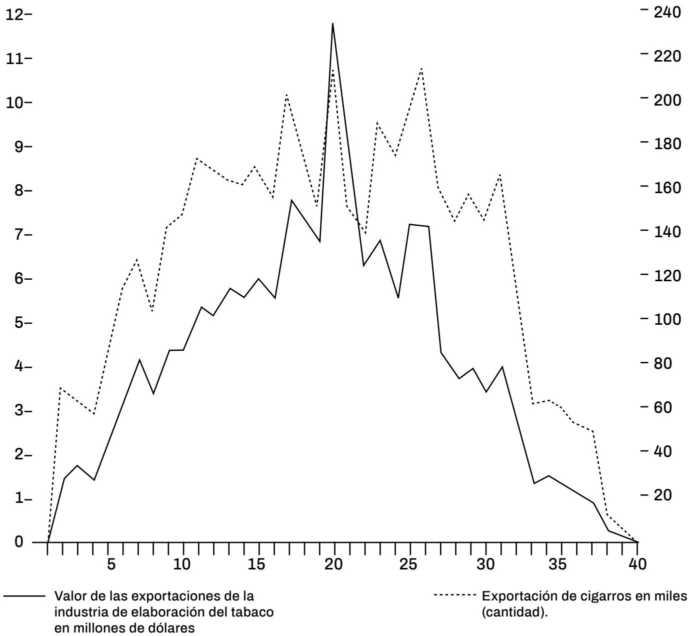
25. Entrevista grabada con Libertario Avilés, Carolina, 1968.

elaborado no sobrepasó esta proporción, en términos absolutos la producción mantuvo su alto ritmo de crecimiento hasta la década del 1920, cuando el valor de las exportaciones había alcanzado cerca de 12 millones de dólares, 30 veces lo que representó en 1901 (ver Gráfico 1). Con el crecimiento de esta industria aumentó también la participación femenina en la fuerza de trabajo; la tasa de participación subió de 13,9% en 1899 a 19,5% en 1910 (Weller, 1968). Esto ocurría en una economía que todavía era fundamentalmente agrícola y donde se había reducido significativamente la participación de la mujer en la vida económica rural por la abarcadora transformación de haciendas cafetaleras a plantaciones cañeras. Además de la reducción en el trabajo agrícola de colaboración, se reducía enormemente su participación en los servicios donde perduraban relaciones productivas señoriales (lavanderas o sirvientas), mientras se incorporaba en los sectores económicos proletarizantes (ver Cuadro 2). En igual forma aumentaba la participación femenina en la lucha obrera[26] y en pueblos de gran concentración en fábricas de elaboración del tabaco, las despalilladoras alcanzaron posiciones verdaderamente de vanguardia, hasta el punto de convertirse en símbolo de la lucha obrera militante.[27]

26. Ver, por ejemplo, los periódicos obreros *El vigilante* (15 de febrero 1911) y *El comunista* (15 de marzo 1920). Américo Arroyo Cordero al referirse en sus estampas sociales al obrerismo, hace mención principalmente de líderes obreras femeninas (1908, pp. 41-45). Ver también del líder obrero Moisés Echevarríael capítulo sobre la mujer (1918).

27. Por ejemplo, en Comerío, pueblo de la legendaria líder Juana Colón, atestiguado por el antropólogo Charles Rogler (1940, p. 103). Ver también el dramático recuento de "la Changa" en el film documental de Lydia Milagros González y Carlos Malavé (1985).

Gráfico 1. Ascenso y descenso de la manufactura del tabaco (1901-1940)



Cuadro 2. Empleo en las ocupaciones no-agrícolas principales, 1899-1920 (% del empleo femenino total)

Ocupación	**1899**	**1910**	**1920**
Lavanderas ("not in laundry")	35,6	35,7	18,9
Sirvientas	39,0	24,5	17,8
Costureras y bordadoras (en el hogar)	12,2	14,6	14,6*
Obreras en fábricas de cigarros	0,1	4,2	10,1

* 16,1% si se incluyen las aprendices, las cuales no aparecen como categoría en los censos anteriores.

Fuentes: para 1899, U. S. War Department, *Census...*, p. 329; para 1910, U. S. Bureau of the Census, *Census 1910*, Vol. IV, p. 296; y para 1920, *Census 1920*, Vol. IV, pp. 1288-1290.

Su posición de importancia independiente en la vida económica y su participación activa en luchas comunes fue generando una diferente concepción de la mujer: la mujer como compañera;[28] no solamente entre las nuevas proletarias, sino también entre sus compañeros de trabajo y todo el sector tradicionalmente artesanal donde transcurría principalmente su vida cotidiana.[29]

> La mujer siempre ha sido víctima propiciatoria del despotismo, de la tiranía y de la autoridad del hombre y de la sociedad (...) Pero ya es hora de que esto termine. La mujer obrera es nuestra compañera de miseria y de privaciones (...) El Partido Socialista, por medio de sus luchas cívicas, mantiene el derecho de la mujer a tomar parte en todas las cuestiones sociales, surge a la vida para la defensa de vosotras y de la humanidad en general (Marcano, 1919. En Quintero Rivera, 1971, pp. 66-67).[30]

Esta concepción representaba una negación a la ideología machista del paternalismo jerárquico de la cultura de hacienda. Y el periódico *Unión Obrera* va a celebrar ¡y editorializar "como seña de los tiempos futuros que se avecinan!" el amor libre entre una obrera y un obrero que conmemoraban entre amigos su unión libre, pues el matrimonio legal –como estaba establecido– formalizaba el dominio patriarcal. Los planteamientos para reordenar las relaciones sociales en términos de esta concepción eran, para los

28. Jesús M. Balsac (1904); Paca Escabí de Peña (1904). Ver también los escritos de la líder obrera y feminista Luisa Capetillo (1911). Para mayor análisis sobre Capetillo ver Julio Ramos (1992) y Norma Valle Ferrer (1990).
29. Ver Yamila Azize (1979); y Alice Colón, Margarita Mergal y Nilsa Torres (1986).
30. Juan S. Marcano, zapatero, fue militante de la FLT en el pueblo de Caguas.

hacendados, una amenaza y, para los artesanos, parte de su tradición de disensión.

El Partido Socialista, constituido en 1915 incluyó desde su primer programa el sufragio femenino (1915, punto 19). Fue el primer partido político en tomar esa posición. Antes de constituirse, el principio fue sostenido desde los inicios del siglo por la FLT (1910, p. 151). El Partido le otorgó tal importancia a la participación femenina que una década antes de aprobarse el sufragio femenino estableció que en su estructura interna, de tres representantes por zona al Comité Directivo, una tenía que ser obligatoriamente mujer (recalco, en un movimiento electoral donde las mujeres no tenían aún el derecho al voto).

El ocaso del fatalismo y la resignación

Otros pilares en la ideología de la vida de hacienda que los artesanos quebraron con su disentir fueron el fatalismo y la resignación del catolicismo eclesiástico. La participación de algunos artesanos en la masonería y el espiritismo fue un comienzo, pero ninguno de estos movimientos caló tan hondo entre el artesanado como el total rechazo a la religión establecida: el ateísmo.[31]

Para los artesanos, la religión oficial representaba, en primer lugar, la visión del mundo como "un valle de lágrimas", donde

31. En entrevista grabada que realizara este servidor en 1968 con Prudencio Rivera Martínez (tabaquero y una de las más importantes figuras en la historia obrera puertorriqueña, presidente de la FLT en los años 30) este aseguraba que si se hacía una selección de los diez líderes obreros más importantes en la primera década de la FLT se encontraría que provenían todos de sectores artesanales, ocho serían mulatos y todos serían ateos. Conclusión similar puede derivarse de la entrevista grabada que en 1970 realicé con otro líder tabaquero, Ramón Barrios.

la miseria aparecía como fenómeno natural, consubstancial a la vida.

> ...la gente hipócrita, que con toda habilidad y exquisita malicia sabe amasar la mentira religiosa, constantemente arguye a la pobreza, diciéndole a los ignorantes e infelices víctimas del régimen explotador que es indispensable que cada uno se conforme con sus privaciones y estrecheces porque siempre ha habido miseria en la tierra... el bagaje dogmático de la mentira religiosa que le dice día por día que es preciso ser pobre y sufrir privaciones en este valle de lágrimas para después de la muerte alcanzar la vida perdurable (Romero Rosa, 1904. En Quintero Rivera, 1971, pp. 18-20).

La concepción del trabajo como fuente de riqueza y de vida que desarrolló el artesanado en el proceso productivo contradecía esta visión de mundo: los trabajadores producían riquezas que, sin embargo, consumían o aprovechaban otros. La "miseria moderna", por lo tanto, era producto de la apropiación de una clase de las riquezas producidas por el trabajo. El mundo no era, pues, un valle de lágrimas, sino "un valle de poca-vergüenzas", como decía Eduardo Conde, otro importante líder obrero de la época (1919, p. 5). La religión oficial representaba, en segundo lugar, la ética de la humildad y el desprecio por lo material, ética para mantener el estado existente de desigualdad social.[32] Para los grupos inferiores en la jerarquía social,

32. Federico Asenjo Arteaga (1879), constituye un magnífico ejemplo del uso de la ética del catolicismo eclesiástico para la perpetuación de la organización social de hacienda. Ataques obreros a la religión desde este punto de vista pueden encontrarse en Juan Vilar (tabaquero) (1914, p. 27); Moisés Echevarría (1918, p. 45); Venancio Cruz (tabaquero) (1906, pp. 12-14); además de las obras de Romero, Conde y Capetillo citadas antes.

la humildad significaba deferencia y para los estratos superiores, condescendencia. Esta era, precisamente, la base moral de la cultura de hacienda que los artesanos antagonizaron a través de su tradición de parejería. En igual forma, ¿cómo podían los artesanos despreciar los bienes materiales cuando se habían percatado que eran precisamente estos los que distinguían sobre ellos a las clases "superiores"; cuando habían comprendido que era la apropiación de la riqueza, y no otra cosa, la base del poder hegemónico de los hacendados?

El catolicismo oficial representaba para los artesanos, en tercer lugar, la ética del oscurantismo o el atraso basada en la superstición y la fantasía, cuya manifestación máxima era el enajenante sueño del reino celestial. En este sentido, la religión oficial se enfrentó a otras dos tradiciones, en las cuales (se) desarrolló el artesanado: el racionalismo y la ideología del progreso. El racionalismo de los artesanos creció del culto de estos a la instrucción, que los había ido acercando –en su mimesis– a la vida de la clase dominante y que era, a su vez, base de su diferenciación con los campesinos.[33] Los datos presentados en el Censo de 1899 evidencian con toda claridad los altos niveles de alfabetismo que habían alcanzado. Mientras la tasa general en el país era de 22,7%, los tres grupos cuantitativamente más importantes de artesanos representaban lo siguiente: costureras, 51,4%; carpinteros, 68,8%; tabaqueros, 59,7% y el nivel era aún más elevado para la mayoría de los otros oficios (tipógrafos, 100%; sastres, 87,5%; barberos, 78,9%, etc.).

---

33. Una explicación posterior muy clara ofrece el tabaquero Rafael C. Lozano (1918, p. 47). De finales del siglo XIX, ver las referencias a la educación en los periódicos obreros *El obrero* (noviembre de 1898, p. 2); *Revista obrera* (19 de noviembre 1893); y *Justicia* (25 de marzo 1894). L. Cruz Monclova registra para 1856 una escuela para artesanos impulsada por un maestro carpintero (1952, p. 446). Es importante recordar también que el mulato Rafael Cordero, consagrado por nuestra historiografía como el primer gran maestro de primeras letras, era de oficio tabaquero. Ver Jack e Irene Delano (1995).

Cuadro 3. Niveles de alfabetismo por ocupaciones más importantes (1899)

Ocupación	% del total del "bread-bringing population"	% Alfabetismo	% de varones en la ocupación
Trabajo agrícola*	68,3	13,3	98,2
Sirvientes	8,2	10,4	28,9
Lavanderas	5,4	7,1	1,4
Comerciantes	2,8	73,5	86,0
Costureras	1,8	51,4	0,0
Carpinteros	1,6	68,8	100,0
Vendedores	1,5	92,7	99,5
Agentes**	1,3	67,1	100,0
Obreros en fábricas de cigarros	1,2	59,7	98,4

* Incluye a todos aquellos envueltos en la agricultura, desde hacendados hasta agregados.

** Empleados de cuello blanco.

Fuente: U. S. War Department, *Census 1899*, Washington: Gov. Print. Of., 1900, pp. 328-330.

Más aún, la tasa de alfabetismo, como medida, queda corta para ilustrar el nivel real de la educación de los artesanos, gran parte de la cual se daba a través de la tradición oral. Por ejemplo, era práctica común entre los tabaqueros pagar a un lector que les leyera mientras trabajaban. El programa de lecturas lo establecían los propios tabaqueros, y generalmente consistía en periódicos locales e internacionales (principalmente de organizaciones obreras); novelas de tema social, como las de Víctor Hugo, Eugenio Sué y Zolá; y libros de filosofía social (Proudhon, Bakunin, Marx, Kroutpotkin, etc.).[34] Esta educación oral diaria en el trabajo hizo

34. Ver Erick Pérez (1984). Ver también de los escritos de importantes líderes obreros tabaqueros, Epifanio Fiz Jiménez (1960, p. 124) y Rivera Martínez

de los tabaqueros (aún de aquellos analfabetas) uno de los sectores ocupacionales de más vasta cultura en la sociedad.[35]

Frente a la ilustración general de los hacendados,[36] el racionalismo fue el paso más allá que dio el artesanado en su parejería y disentir. Las tradiciones del racionalismo y el disentir se entrelazaron en el ateísmo y se fortalecieron en este recíprocamente. El racionalismo no podía aceptar una ética basada en los sentimientos y en la fe, y el rechazo de dicha ética nutrió su tradición de disentir. Por otro lado, el rechazo de la religión oficial como ideología de los hacendados para mantener el *statu quo*, es decir, el rechazo en el disentir reforzó el racionalismo como alternativa.

(1967). En las entrevistas a líderes tabaqueros mencionadas antes, se coincide en la descripción de esta práctica y en el programa de lecturas típico; también coinciden otras entrevistas realizadas: a Manolo Correa, tabaquero del pueblo de Juncos emigrado a Chicago, militante de la FLT a principios de siglo, notas (San Juan, 1968) y a Félix Ojeda (padre), importante líder socialista –incluso Presidente del Partido Comunista– quien fuera lector en una fábrica de cigarros en la segunda década de este siglo, transcripción de cinta magnetofónica (1970). La institución del lector en los talleres de tabaco aparentemente comenzó en Cuba alrededor del 1865, donde la industria de elaboración de cigarros floreció anteriormente a Puerto Rico. Ver José Rivero Muñiz (1965, Vol. 2, cap. 23; 1942, pp. 7-30); García Gayó (1959); Portuondo (1961) o Pierre-Charles (1974, p. 5). Se dio también entre los tabaqueros (muchos cubanos y puertorriqueños) de Tampa y Nueva York. Ver César Andreu Iglesias (1976).

35. Prudencio Rivera Martínez, *Conferencia en homenaje a Rafael Cordero*, San Juan: La Voz del Obrero, 1932; el historiador local del pueblo de Patillas, maestro de escuela que perteneció al Partido Socialista, Paulino Rodríguez Bernier, *Historia del pueblo de Patillas*, San Juan: Ramallo, 1968, p. 76, describe al primer líder obrero de su pueblo en esta forma: "Modesto Castro era un analfabeta y todo lo que sabía lo había aprendido en las lecturas de los talleres de tabaco".

36. ...que producía literatura tan enajenante como novelas de temas persas, *e.g.*, *Nadir Shah y La magofonía*, de Francisco Mariano Quiñones, Presidente del Gabinete Autonómico del 1898.

Aún el terror del crimen religioso
Persigue al nuevo y justo Galileo,
Y lo retiene en sucio calabozo:
Por ese crimen cruel, escandaloso,
El odio se propaga, en su deseo.

Mira trabajador, la leña arde,
Pura y redentora;
No te intimide el belicoso alarde
De la fuerza brutal, siempre cobarde,
Cuando en ti brilla la risueña aurora.

Que pase como plaga venenosa
Esa nube infamante
Que arrebató la libertad preciosa.
¡Paso a la ciencia clara y anchurosa
Donde se encuentra la equidad triunfante!...

En las Ciencias Humanas encontramos
el verbo positivo;
Si torpes en la vida caminamos,
Nos señala el error; cuando dudamos,
La religión, nos dice, es el motivo.

No ceses de luchar; odia el tirano,
El indolente expreso
Que te impone su código malsano;
Ese no tiene sentimiento humano;
Ese se opone á tu feliz progreso.

El cielo es la razón; no hay otro cielo,
Como Dios es el hombre;
Puedes andar sin el menor recelo,
Haciendo florecer tu hermoso suelo:
La tierra que es tu amor: ¡ama su nombre!

¡Aclara tu razón, ¡oh noble obrero
Que por error perdiste...!
No dejes á tu hermano y compañero
Sumido en infortunio lastimero!
No esperes nunca en Dios que Dios no existe! (Cruz, 1906, pp. 63-65).

Los artesanos identificaban la religión establecida con los sectores tradicionales de la sociedad: respecto de los campesinos era una forma de ignorancia; en los hacendados era parte de su ideología dirigida a mantener su posición de privilegios y la explotación de los trabajadores. El racionalismo ateo, como alternativa, se entendía como el movimiento del futuro. Ya se ha señalado cómo el artesanado era uno de los sectores de la sociedad más abierto a lo que se discutía y ocurría en el mundo;[37] y uno de los rasgos distintivos del mundo europeo y norteamericano en la segunda mitad del siglo XIX era el vertiginoso avance en las innovaciones de la ciencia aplicadas a la tecnología. El uso de la razón sobre la naturaleza para provecho humano era la base del progreso y eran éstos los signos del mundo moderno: "En vano es que se esfuerce [la religión] en obstaculizar la evolución intelectual. El mundo marcha...y marcha por el camino de la luz" (Romero Rosa, 1904 y *Revista Obrera*, 19 de noviembre 1893).

En esta forma, los artesanos puertorriqueños establecieron mayores vínculos de identificación con las fuerzas progresistas de ese "mundo en marcha" que con la sociedad donde vivían,

37. Entre los artesanos, los tipógrafos constituían el sector que, por la naturaleza misma de su trabajo, mantenía un contacto más directo con la información y las discusiones del exterior, y es importante apuntar que este oficio aportó algunos de los lideres e ideólogos de mayor relieve en el movimiento obrero, como Ramón Romero Rosa, José Ferrer y Ferrer, Jesús M. Balsac y Rafael Alonso Torres, cuyas obras he citado ampliamente.

dominada por el mundo de hacienda, la ideología de la deferencia y la religión oficial. En las últimas décadas del siglo XIX emergió entre los hacendados un incipiente sentido nacional frente al poder colonial, y los artesanos participaron con ellos en sus movimientos de afirmación. Sin embargo, en la medida en que el artesanado fue independizando su propio modo de vida de la absorbente cultura hegemónica, reaccionó contra el "patriotismo" hacendado. En la medida en que fue autodefiniéndose en términos de su posición en la producción social, *i.e.*, sintiéndose más claramente trabajador, fue identificándose más con los trabajadores del mundo y sus luchas, que con su "hermano puertorriqueño" de la clase dominante. Por eso, cuando, imbuido en las tradiciones de parejería y disentir, surgió el primer periódico de artesanos realmente de combate, *Ensayo obrero,* el 1ro de mayo de 1897, su lema fue: "Sin más patria que el taller y sin más religión que el trabajo". Su autodefinición en términos de la producción, –trabajador, como tantos en el mundo– su rechazo a la vida de hacienda y la apertura al mundo de su vivir diario, desarrollaron en el artesanado un fuerte sentido de internacionalismo que incorporó a sus luchas y a sus tradiciones.[38]

El socialismo libertario: utopía y realidad

La tradición de disentir entre los artesanos comenzó a formarse dentro de un ámbito político, en su colaboración a las luchas

38. Entre muchos posibles ejemplos de la huella de este internacionalismo en la ideología obrera, uno particularmente ilustrativo lo constituye el ensayo de Santiago Iglesias Pantín, entonces Presidente de la FLT, "La cuestión social en el mundo" (1910). Un buen ejemplo es también el libro del primer secretario del Partido Socialista escasamente un año antes de su fundación, Manuel F. Rojas (1914, p. 63).

de hacendados y profesionales contra el autoritarismo colonial español. Fue tomando un carácter más independiente en la medida en que su ámbito vital abarcó otros aspectos de la vida social. Sin embargo, alcanzó su expresión más completa (y amenazante) al retomar un carácter político. Este fue un proceso dialéctico, pues fue completamente diferente a la política en que se inició su disentir; abarcó toda la tradición de disentir social, que los separó originalmente del ámbito político, y la enmarcó en un planteamiento político de amplia transformación social, una alternativa abarcadora a las aspiraciones hegemónicas de los hacendados.

Este planteamiento fue el socialismo libertario (en su modalidad local): la confianza en el triunfo inevitable de los principios de la filosofía social anarquista, de la sociedad de productores independientes (individuos racionales) que convenían racionalmente su "ayuda mutua", el mundo sin fronteras, sin más autoridad sobre los individuos que sus propios necesarios-pero-libremente-decididos convenios.[39] Este planteamiento tuvo sus bases en la visión que emergía de la posición de los artesanos en la producción social (de trabajo individual e independiente) y en la tradición libertaria de la cimarronería, pero fue cuajando en toda la tradición del disentir social, la parejería, el internacionalismo, el racionalismo y la ideología del progreso. En otras palabras, fue producto tanto de la posición de los artesanos en el proceso productivo y su historia clasista previa, como de lo que fueron haciendo ellos de su historia y su posición, resultado tanto de una

39. Ver Bakunin, *Federalismo y socialismo,* para la cual existe una edición puertorriqueña (1890). El socialismo libertario permea la gran mayoría de los escritos obreros de principios de siglo. Aparece en forma absolutamente evidente en Venancio Cruz (1906); Angel M. Dieppa (1913); Juan José López (¿1910?). Los tres fueron tabaqueros. También, los escritos de Luisa Capetillo (1910; 1916), "Mi profesión de fe" en *Mi opinión...* (1911); y algunos de sus *Ensayos libertarios* (1904-1907).

situación estructural (de la organización social), como de su historia y de las tradiciones que produjeron los artesanos en su obrar cotidiano. Por eso, el socialismo libertario fue tanto un planteamiento político, como la expresión utópica de la visión de mundo de una clase social caribeña; fue la expresión más completa del disentir de los artesanos, pero a su vez, su máxima manifestación como clase.[40]

El socialismo libertario culminó las tradiciones que, habiéndose originado en una situación de falsa conciencia mimética, dieron dialécticamente al artesanado un cariz distintivo –clasista y caribeño– y una cultura radical. El socialismo libertario fortaleció al artesanado al darle coherencia de doctrina a su modo de vida, su historia y sus tradiciones. Sin embargo, los artesanos constituían un sector social numéricamente muy débil; solos, no podían disputar las aspiraciones hegemónicas de la clase de hacendados. Mientras la lucha obrera se mantuvo en un nivel artesanal, el socialismo libertario no pasó de ser una utopía. Las acciones concretas de los artesanos (respecto del mundo de la hacienda) no lograron sobrepasar el nivel del disentir.

En las últimas dos décadas del siglo XIX, en sus publicaciones los artesanos comenzaron a definirse claramente como miembros de la clase obrera, identificación que se fortalecía en la medida

40. La importancia del anarquismo en los comienzos del obrerismo en Puerto Rico se ha interpretado como consecuencia de la influencia de la literatura obrerista internacional que se recibía aquí (la mayor parte de la cual estaba influenciada por esta tradición) y del liderato de Santiago Iglesias que, siendo español de origen, se había formado también en ella (*e.g.*, César Andreu Iglesias 1968 p. 12; 1969, pp. 38-39). A mi juicio, estos fueron factores que pudieron contribuir a la generalización de esta ideología (en su modalidad local), pero mi argumento central en el texto es que tomó raíces, realmente, de las experiencias y de las tradiciones mismas de la historia endógena de la clase artesanal y su herencia caribeña cimarrona

en que iba madurando como clase.[41] Además, al retomar su disensión un carácter político, el artesano reconoció la importancia de la unión de todos los trabajadores para la implantación de un nuevo orden, para el logro de una nueva sociedad igualitaria basada precisamente en el trabajo. Sin embargo, en su lucha económica concreta y cotidiana sostenía el privilegio de su destreza y su tradición de parejería lo reforzaba. Por otro lado, la economía de hacienda (*e.g.*, la dispersión o aislamiento de los agregados, las relaciones entre estratos de servicios y deberes, el mundo del paternalismo y la deferencia) imposibilitaba la identificación de los trabajadores agrícolas con la ideología obrerista que los artesanos iban desarrollado. Sin existir aún propiamente una clase obrera, la unión de los trabajadores puertorriqueños quedaba como un mero sueño del radicalismo artesanal.

Pero a través de este, sus tradiciones fueron echando los cimientos para la formación de esa clase que requería, sin embargo, una previa transformación en la estructura de la economía. Artesanos y trabajadores agrícolas permanecieron separados hasta tanto atravesaron ambos un proceso de proletarización.

---

41. Todos los periódicos de artesanos que se conservan de esas últimas décadas del siglo XIX llevan esta identificación: *El obrero. Eco de la clase obrera de la provincia* (Ponce, 1889-1890); *El eco proletario. Semanario consagrado a la defensa de la clase obrera* (San Juan, 1892); *Revista obrera. Semanario político intérprete de la clase obrera* (Ponce, 1893); *Justicia* (Gayama, 1894) no lleva identificación en el cabezote, pero menciona en su primer número (25/3/94) un centro de instrucción creado por artesanos con el nombre de *Juventud Obrera*. *Ensayo obrero. Órgano de la clase trabajadora* (San Juan, 1897) que, a juicio de las memorias de los más importantes líderes obreros de las primeras décadas, marca el comienzo de la lucha obrera moderna en el país. e.g. Santiago Iglesias Pantín (1929, pp. 36-73); José Ferrer y Ferrer (1932, p. 36); Alonso Torres (1939, p. 104). Antonio S. Pedreira menciona otros periódicos con esta clara identificación obrerista, pero no he logrado localizarlos para examinarlos directamente: *El trabajo* (Arecibo, 1882), *El obrero* (Las Piedras, 1887) y *El clamor del obrero* (Aguadilla, 1895) (1941, p. 244).

Las transformaciones proletarizantes

Para los trabajadores agrícolas, la proletarización se dio a través del desarrollo de la economía de plantaciones azucareras; para los artesanos, principalmente con el crecimiento de la industria tabaquera. Fue en esta industria donde comenzó en forma significativa la transformación del artesano, de productor independiente a obrero asalariado. Y fue con el tremendo crecimiento de esta industria a principios del siglo XX que el artesanado, como grupo, y sus organizaciones solidarias fueron tomando un nuevo cariz.[42]

Es muy difícil estimar, con las estadísticas disponibles, el grado de proletarización entre los artesanos en el siglo XIX, aunque sí es claro que respecto de los tabaqueros el proceso definitivamente había comenzado. El Censo de 1899 usa el término *operatives in cigar factories* para los tabaqueros, mientras los demás trabajadores urbanos son clasificados por oficios. Más aún, las referencias a la manufactura en un detallado informe del Gobernador Militar norteamericano en 1900 son, en su casi totalidad, a fábricas de cigarros o cigarrillos (U.S. War Dept., 1900b).

Los tipos de demandas de las organizaciones de los diferentes oficios, uniones o gremios son, para esta fecha, aún más ilustrativos. Mientras en unas muy renombradas vistas públicas celebradas en 1899 los tabaqueros demandaban mayores salarios, los zapateros y toneleros se preocupaban por la competencia a sus productos, los tipógrafos y zapateros por los problemas de adquisición de sus materiales de trabajo, y los carpinteros, por

42. Sobre la transformación de la naturaleza de las organizaciones obreras, recomiendo examinar las excelentes investigaciones de Rubén Dávila (1983a; 1983b; 1980; 1985a; 1985b; 1988).

el debilitamiento del sistema de aprendiz (Carroll, 1899).[43] Junto a estas demandas clásicamente artesanales y predominantes en las vistas, sectores de estos (y otros) oficios presentaron también a finales de siglo demandas por mejores salarios, aunque no está claro si se referían a mejores salarios por tiempo de trabajo (como los tabaqueros) o sencillamente a una mejor remuneración por la realización de unas tareas específicas (como era el pago a los albañiles). En todo caso, la presencia de demandas por la jornada de ocho horas de trabajo y la fijación de un salario mínimo en algunos documentos de artesanos es indicio de que, en algún grado, la venta de su fuerza de trabajo había dejado de ser algo ajeno; y que, en algún grado, el modo de producción capitalista había comenzado a penetrar en algunos oficios (tal como, definitivamente, ocurría en la elaboración del tabaco) (Torres, 1939, p. 222).

Las transformaciones en la economía puertorriqueña generadas por la invasión norteamericana de 1898 representaron una intensificación en este proceso de proletarización. Ocurrió en dos formas principales: por los cambios generados en las condiciones de la actividad productiva en industrias claves, y por los cambios en la composición del empleo manufacturero total, *i.e.*, en la importancia relativa de los distintos sectores tradicionalmente artesanales.

La inclusión de Puerto Rico en las barreras tarifarias y aduaneras de los Estados Unidos, que protegían al tabaco norteamericano de la competencia extranjera, abrió grandes posibilidades de expansión a la industria tabaquera puertorriqueña. Las ventajas de desarrollo dentro de un amplio mercado

---

43. Los toneleros protestaban por la introducción de los sacos, y los zapateros por la competencia del zapato importado. Los tipógrafos se preocupaban por los altos impuestos a los tipos extranjeros que utilizaban, y los zapateros, por los impuestos al cuero.

protegido pudieron ser aprovechadas por aquellos con capital para la intensificación de la producción y estos fueron, casi exclusivamente, inversionistas de la potencia imperialista invasora. La producción puertorriqueña de cigarros durante el siglo XIX estuvo orientada principalmente para el consumo local.[44] En esta forma, los inversionistas norteamericanos aventajaban a los elaboradores locales (dueños de pequeños establecimientos, por lo general) tanto en capital disponible como en conocimiento y vinculaciones con el mercado hacia el cual iba dirigida la expansión de la producción.

En los años inmediatamente siguientes a la invasión, la Porto Rico American Tobacco Co. adquirió las dos más grandes fábricas de cigarros establecidas en el siglo XIX y comenzó, además, a desarrollar un complejo de nuevos establecimientos de producción intensiva. Para aprovechar al máximo la destreza de los maestros tabaqueros, estos establecimientos ordenaron la producción dentro de una mayor división de trabajo, y separaron las fases del despalillado (en la cual se empleó intensivamente mano de obra femenina) y la clasificación de hojas, de la fase de hacer cigarros propiamente.[45] En esta forma, los nuevos establecimientos rompieron el pequeño modo de producción artesanal de la elaboración del tabaco.

Los grandes establecimientos de intereses ausentistas fueron rápidamente desplazando a los tradicionales pequeños "chinchales" de dueños puertorriqueños, y la elaboración del tabaco fue progresivamente centralizándose en fábricas con una

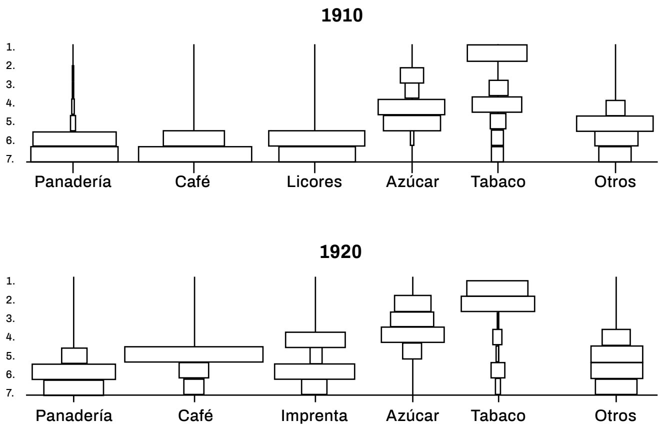
---

44. Las Balanzas Mercantiles no registran exportaciones netas de cigarros previo a 1898.

45. Ver, por ejemplo, el reportaje sobre la fábrica de cigarros La Colectiva de San Juan en *El Puerto Rico Ilustrado* (9 de marzo 1912, pp. 8-9); lo que se refleja, además, en las estadísticas ocupacionales oficiales.

gran concentración de trabajadores. Ya en 1910, el 74,6% de todos los obreros industriales del tabaco estaban empleados en fábricas de más de 100 trabajadores, mientras que en los demás establecimientos manufactureros del país (con la excepción de la fase industrial de la producción azucarera, sobre la cual volveremos más adelante), las fábricas de esta magnitud representaban sólo el 8,1% del empleo (U.S. Bureau of the Census, 1910, Vol. II, p. 1398). Establecimientos de más de 1000 trabajadores sólo existían en la industria del tabaco y empleaban el 35,9% de todos los tabaqueros (vea Gráfica 2). Esta tendencia a la concentración continuó en la segunda década del siglo. Para 1920, la proporción de obreros del tabaco en fábricas de más de 100 trabajadores alcanzaba el 82%, y de estos, su gran mayoría (78,1%) trabajaba en fábricas de más de 500 trabajadores (es importante notar que la concentración industrial aumentó como regla general para todas las industrias en este período, aunque no en forma tan dramática como en las fábricas de cigarros). Estas grandes fábricas hacían más transparente su nueva condición de proletarios a los tabaqueros, y la concentración de trabajadores, más evidente la fuerza de su solidaridad. Ya a mediados de la primera década de este siglo, el tabaco elaborado había alcanzado una posición de gran importancia en la economía del país, superado en el valor de sus exportaciones únicamente por la industria azucarera. Una huelga en una de las grandes fábricas de cigarros significaba la paralización de una operación de miles de dólares diarios y de amplias repercusiones en la economía. La tradición de disentir de los artesanos encontró, en esta nueva situación, base para su manifestación combativa en la lucha económica.

Gráfico 2. Distribución del empleo en los principales sectores manufactureros por tamaño de establecimiento.



Establecimiento que emplean

1. Sobre 1.000 asalariados
2. 501 a 1.000
3. 251 a 500
4. 101 a 250
5. 21 a 100
6. 6 a 20
7. Menos de 6 asalariados

Al igual que en las plantaciones cañeras, el tipo de tenencia corporativa dominó rápidamente la organización empresarial de la elaboración del tabaco. Es decir, aumentaron los establecimientos poseídos no por un dueño o una familia, sino por un ente jurídico anónimo denominado "corporación". Hacia 1910, los establecimientos de corporaciones producían el 79,1% del valor total del tabaco elaborado y empleaban al 67,8% de los tabaqueros. En las otras industrias (exceptuando nuevamente la fase industrial del azúcar) dominaba aún para esta fecha la tenencia individual o familiar (vea Cuadro 4). En una sociedad donde el paternalismo y la deferencia habían sido pilares de la cultura hegemónica, la tenencia corporativa contribuyó a romper posibles relaciones afectivas entre el patrón y el trabajador, lo que facilitó, de este modo,

la lucha económica frontal. La expansión de la tenencia corporativa y de establecimientos con una gran concentración industrial fue, además, diluyendo la presencia de los dueños de los medios de producción en la actividad productiva directa, como ilustra tan claramente el Cuadro 5.

Cuadro 4. Distribución de asalariados y valor total del producto por tipo de propiedad en las industrias manufactureras (1910)

Tipo de propiedad	Asalariados			Valor del producto		
	Tabaco	Azúcar	Demás industrias	Tabaco	Azúcar	Demás industrias
Individual	19,7	10,8	49,2	12,0	6,5	26,0
Firma*	12,5	28,6	26,9	8,9	29,7	62,6
Corporación	67,8	60,6	22,2	78,1	63,8	10,4

* Principalmente propiedad familiar.

Cuadro 5. Porciento de propietarios, oficiales, oficinistas y asalariados del empleo total en los renglones manufactureros de mayor importancia (1909)

Industria	Propietarios	Oficiales	Oficinistas	Asalariados
Tabaco	4,0	1,2	1,7	93,1
Azúcar y melazas	4,2	2,3	7,7	85,8
Imprentas	13,2	2,1	9,5	75,1
Zapaterías	17,0	0,3	0,3	82,4
Panadería y repostería	24,5	0,8	4,2	73,1
Café (procesamiento)	44,6	4,3	7.6	43,5
Licores	45,2	3,7	8,1	43,0

Fuente: U. U. Bureau of Census, *Census 1910,* Vol. II: "Manufactures", pp. 1395-1401.

De las transformaciones en la economía puertorriqueña de principios de siglo, el desarrollo de las grandes plantaciones cañeras capitalistas fue la de mayor importancia. Incluyó tanto la agudización en la concentración de tierras que había comenzado en el siglo XIX, como un proceso de concentración en la fase de extracción del azúcar. De hecho, el patrón típico en el desarrollo de las plantaciones en Puerto Rico fue lo que se ha llamado en inglés, *field and factory combines, i.e.*, el establecimiento simultáneo, por una misma compañía o intereses, de una central (o varias) y, a su vez, el cultivo intensivo de grandes extensiones de tierra circundando a la central, cuyas cañas la suplirían de su materia prima. En las primeras décadas del siglo XX, el 83% de la tierra azucarera de fincas sobre 500 cuerdas (la categoría de mayor extensión en las estadísticas disponibles) estaba controlado por las centrales (Gayer *et al.*, 1938, p. 106). Previo a la expansión de la economía de plantaciones, gran parte de la caña cultivada en las haciendas era para el consumo local, y existían numerosos pequeños ingenios diseminados por todo el país (Bagué, 1968).[46] La fase manufacturera de la producción azucarera atravesó, pues, un proceso de concentración similar a la fase manufacturera del tabaco y fue también fuente de importancia en el proceso de proletarización. No puede señalarse en este caso una transformación de producción artesanal a producción capitalista, pues los ingenios habían estado más bien incorporados a la economía de haciendas. Los trabajadores industriales del azúcar y los del tabaco atravesaron ambos un proceso de proletarización, pero no exactamente el mismo. Los tabaqueros llevaron la tradición radical que los

46. Puede examinarse también el catálogo de José Ferreras Pagán (1902). Mayor análisis en mi artículo "Economía y política en Puerto Rico (1900-1934): algunos elementos regional-estructurales del crecimiento azucarero y el análisis de la política obrera" (1985) o capítulo 3 de *Patricios...* (1988).

artesanos fueron desarrollando y, por ello, la participación de estos dos importantes sectores en la formación de la clase obrera puertorriqueña fue cualitativamente distinta.

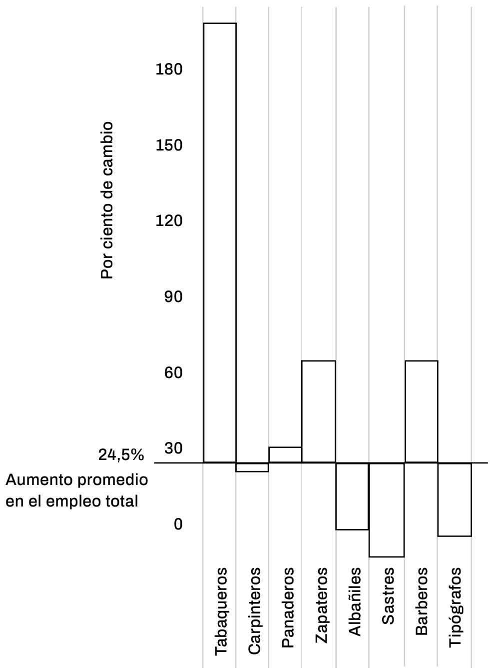
El dominio imperialista y la crisis de la producción independiente

Además de lo que significó para la industria azucarera y tabaquera, la invasión norteamericana de 1898 tuvo un tercer efecto de gran importancia sobre la economía para el artesanado. La economía de los Estados Unidos atravesaba en ese momento una expansión imperialista, para la cual necesitaba ampliar el mercado para sus productos manufacturados, entre estos, algunos producidos en Puerto Rico por los artesanos. Al pasar las aduanas del país al control de los Estados Unidos, los artesanos se encontraron indefensos frente a esta competencia. Se redujo el número de trabajadores en algunos oficios, otros perdieron importancia al transformarse sus funciones: de la producción al remiendo (principalmente, entre los zapateros y sastres).[47] De esta forma, la composición de lo que a finales del siglo XIX fuera el artesanado cambió radicalmente en la primera década del XX. Los sectores artesanales que atravesaron un proceso más intenso de proletarización fueron, precisamente, los que experimentaron un mayor aumento numérico, y cuya importancia en la economía también se incrementó. De 1899 a 1909, los tabaqueros aumentaron en 197%, mientras la población trabajadora en conjunto aumentaba en 24,5%. Por otro lado, los panaderos aumentaron en 29,8%, los carpinteros en 18,9% y los tipógrafos en 4,0%. Se redujeron los

47. Los sastres se redujeron en un 13,5% entre 1899 y 1909; el Censo del 1899 usa para los zapateros el término *shoemakers* (pp. 327-328) y el de 1910 *shoemakers and cobblers* (pp. 612-613).

albañiles en 0,8% y los sastres en 13,5% (vea Gráfico 3). El Censo de 1899 no presenta los obreros de las centrales como categoría aparte, lo que es indicio de que su importancia numérica no era entonces significativa; en el Censo de 1909, por el contrario, eran superados en número sólo por los tabaqueros y carpinteros, y ya para el Censo de 1919 sobrepasaban a ambos.[48]

Gráfico 3. Cambio en el empleo de ocupaciones de tipo artesanal o antiguamente artesanal, 1899-1910



48. La información de los Censos de Ocupaciones no es clara respecto de los obreros de las centrales, ya que incluye solamente a aquellos sin un oficio especifico particular. Hubo que recurrir a los Censos de Manufactura para completar la información (1910, p. 1394; 1920, p. 1687).

El proceso de proletarización fue más intenso y abarcador en la fase manufacturera de nuestro contrapunteo caribeño del tabaco y el azúcar, pero permeó también significativamente a otros oficios anteriormente artesanales. Por lo menos el 82% de los zapateros, el 75% de los tipógrafos y el 73% de los panaderos eran asalariados ya para 1910. La mayoría en estos oficios trabajaba en pequeños establecimientos administrados por su propio dueño, que era, a menudo, un miembro del oficio también. La división del trabajo estaba muy poco desarrollada; cada producto era el resultado, en muchas ocasiones, de la labor de un solo trabajador. Sin embargo, el hecho de estar separados de los medios de producción, incorporados a la vida económica a través de la venta de su fuerza de trabajo, propició en estos sectores de artesanos la transformación ideológica y de actitudes que, en forma más intensa, experimentaban los tabaqueros. Las nuevas luchas sindicales de los tabaqueros se comprendían y la solidaridad que lograron en su época artesanal se mantuvo en el proceso de proletarización.[49] La ideología obrerista y la visión del trabajo como base de la sociedad y la vida que los artesanos habían desarrollado contribuyó también a mantener la solidaridad, aún entre oficios que fueron apenas tocados por la proletarización –como los barberos–. Era, además, fortalecida en las relaciones cotidianas por los lazos de vecindad, y había ido cimentándose por años en la mentalidad defensiva tipo "palenque" de la cimarronería originaria, en ese fuerte sentido de defensa "corsaria" antiautoritaria y antirracista del oprimido.

49. Ver, por ejemplo, FLT (1910); o de Santiago Iglesias Pantín (1914). La solidaridad fue el concepto clave de la literatura obrera de esa época –*e.g.*: *Programa de la FLT* (Balsac, 1910, pp. 63-74); Alfonso Torres, tabaquero, muy importante líder obrero (1905); o el poema del militante sindical José Limón de Arce, ¡*Siempre adelante!* (1904).

Del gremialismo al sindicalismo

La enajenación de los medios de producción transformó la naturaleza de la lucha económica de los antiguos artesanos. Al no vender ya su producción, sino su fuerza de trabajo, la preocupación por el control de la oferta y la calidad del producto, que había colocado antes a los artesanos a la defensiva frente a los trabajadores no-diestros, perdió sentido. El producto no le pertenecía ya al trabajador, sino al dueño de los medios de producción y era este quien tenía que preocuparse por su mercadeo. El hecho de que la transformación en la producción se diera en un momento de gran expansión del mercado (por la apertura al norteamericano) minimizó aún más la importancia gremialista del control de la oferta. Por otro lado, el hecho de que la producción se redirigiera hacia la exportación minimizó la importancia que había tenido en los pequeños centros urbanos del siglo XIX el control de la calidad para el prestigio social, es decir la importancia que revestía el reconocimiento en una sociedad basada en el mutuo intercambio directo entre productores. La preocupación de los trabajadores fue centrándose, así, en las condiciones de venta de su fuerza de trabajo.

Esta preocupación se agudizó al quebrarse, con el cambio de moneda, la relativa estabilidad de precios y salarios del siglo XIX. La definición del dólar como patrón monetario se hizo mediante la determinación del valor del peso puertorriqueño como equivalente a 0,60 centavos de dólar. La mayoría de los comerciantes mantuvo sus precios dentro del nuevo patrón, es decir, los elevaron en un 67% respecto del peso. Los salarios, sin embargo, siguieron estableciéndose por varios años de acuerdo con el viejo patrón,[50] lo que representó una reducción en los salarios

50. Al menos hasta 1904, según registra Puerto Rico (1904).

reales.[51] Ello provocó las primeras huelgas bajo el régimen norteamericano (García, 1985). Estas huelgas tuvieron originalmente un carácter defensivo, pues se perseguía la vuelta a la relación precios-salarios de los años anteriores, pero el rápido desarrollo de la economía comercial capitalista hacía muy difícil la vuelta a aquella relativa estabilidad de precios. Por otro lado, en ese tipo de aspiración, la lucha solidaria frente a quien compraba su fuerza de trabajo fue descubriéndose como vía para su mejoramiento económico inmediato, para aliviar el estado de desigualdad social cuya injusticia, incluso como artesanos, habían comprendido. Así, una situación laboral de meras huelgas esporádicas durante el siglo XIX,[52] se transformó rápidamente en un hervidero de lucha sindical.[53] La lucha gremial frente a los trabajadores no diestros fue transformándose en una lucha sindical *versus* los dueños de los medios de producción. Además del intenso período de huelgas de 1894 y 1895, durante los primeros doce años de ocupación norteamericana se registraron 33 huelgas de importancia (es decir, "que trascendieron a la prensa o aparecieron en los diversos testimonios de la época" (García y Quintero, 1982, cap. 2) y la mayoría de ellas fueron de los sectores antiguamente artesanales, especialmente tabaqueros (vea Cuadro 6).

51. Detalles en José A. Herrero (1975) o en mis ensayos "La clase obrera y el proceso político en Puerto Rico", Parte I: "Introducción: algunas aclaraciones imprescindibles para el análisis dinámico de la clase obrera" (1974) y "Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico" (1973).

52. Andrés Rodríguez Vera (1915 y 1930) menciona varias huelgas en el siglo XIX; también el prestigioso historiador Lidio Cruz Monclova en entrevista que le hiciera *Noticias del trabajo* (julio-agosto 1967, p. 7).

53. El proceso no estuvo exento de dificultades y contradicciones. Para un análisis histórico más detallado, examinar la excelente investigación de Gervasio L. García (1990).

Cuadro 6. Huelgas más importantes por industria (1898-1910)

Industria u oficio	Número de huelgas	Años en que hubo huelgas	Municipios afectados
Manufactura de tabaco	10	7	8
Caña de azúcar*	7	3	15
Panadería	6	2	3
Muelles	4	3	1
Imprentas	2	2	2
Carpinteros	1	1	1
Construcción	1	1	1
Sombreros	1	1	1
Desconocida	2	?	?

* No se especifica cuántas fueron en las plantaciones y cuántas en las centrales o en ambas.

La transformación de la lucha económica entre los antiguos artesanos abrió brecha a la formación de una clase obrera.[54] La solidaridad combativa (de la lucha sindical) era también, precisamente, la base de los nuevos elementos culturales que iban surgiendo entre los antiguos campesinos de las plantaciones cañeras.[55] La proletarización de agregados y campesinos en la economía de plantaciones y la proletarización de los artesanos analizada acá colocó a los principales sectores labores del Caribe entonces en una misma situación estructural frente a los medios de producción y generó entre ambos grupos un mismo tipo de lucha y unos elementos compartidos de cultura alternativa "democrática y socialista" como llamaban entonces. Los antiguos artesanos incorporaron a esta nueva cultura alternativa solidaria su tradición radical. El primer gran escritor socialista puertorriqueño, el

54. Un proceso sumamente tortuoso y difícil, pues remanentes de la mentalidad artesanal perduraron por años. Ver detalles en Ibid.
55. Detalles y análisis en mi artículo "El capitalismo y el proletariado rural" (1974).

artesano tipógrafo Ramón Romero Rosa, vio comenzar este proceso en forma muy clara ya en 1904:

> La gran acaparación de la industria (...) en manos cada vez menos numerosas y más ociosas cada día, tiene por efecto el condenar a la miseria artificial a miles de hombres que han disfrutado, si no de grandes fortunas, por lo menos de una existencia independiente.
>
> Y preciso es convenir que estos desposeídos de hoy y de mañana, no están hechos a la servidumbre [tradición del disentir] como el obrero acostumbrado de padre a hijo a inclinarse ante el amo y ante la miseria [tradición de la parejería].
>
> Y estos desposeídos intelectuales [racionalismo], heridos por la concentración capitalista, seguramente [ideología del progreso] han de ser la levadura que hará levantar la rebelión del proletariado (1904, cap. 4, paréntesis añadidos).

...Y la levadura fueron, como lo demuestra la distribución ocupacional de los líderes obreros más destacados durante las primeras décadas desde la fundación de la FLT, primera organización obrera a nivel nacional.

Cuadro 7. Distribución ocupacional de los principales líderes obreros (1896-1915)

Tabaqueros	13	**Barbero**	1
Carpinteros	6	**Zapatero**	1
Tipógrafos	6	**Marino**	1
Pintores (de brocha gorda)	2	**Oficinista**	1
Sastres	2	**Periodista**	1

Fuente: A. H. Quintero Rivera y Mariano Negrón Portillo, *Análisis social de líderes políticos*, investigación en proceso, Centro de Investigaciones Sociales, U. P. R. (cifras preliminares).

Esta levadura tomó cuerpo, sin embargo, en el numeroso proletariado de las plantaciones azucareras. Y fue en estas áreas donde la lucha obrera dejó sentir más claramente su amenaza.[56] En 1915, artesanos proletarizados y obreros agrícolas de plantaciones se unieron en una lucha política común por la creación de una sociedad diferente inspirada en la ideología obrerista de los antiguos artesanos y su cultura radical, y sobre la base de una vigorosa conciencia de solidaridad. La fundación del Partido Socialista ese año es evidencia contundente de la transformación radical de la cimarronería originaria en una situación social marcada por los antagonismos de clase; evidencia del nacimiento de un proletariado caribeño, como *clase en sí y para sí*.

Bibliografía

Abad, J. R. (1884). *Exposición agrícola e industrial del tabaco*. Ponce: Tip. El Vapor.

Andreu Iglesias, C. (1941). Luchas iniciales de la clase obrera. En CGT, A*sociación de Choferes*. Álbum. Mayagüez: n. ed.

Andreu Iglesias, C. (1968). El movimiento obrero y la independencia Puerto Rico. *La escalera* 2: 8 y 9.

Andreu Iglesias, C. (1969). Movimiento Pro Independencia. *Presente y futuro de Puerto Rico* (pp. 38-39). San Juan: MPI.

Andreu Iglesias, C. (Ed.) (1976). *Memorias de Bernardo Vega*. San Juan: Huracán.

Arroyo Cordero, A. (1908). *Escalinata social*. Mayagüez: Tip. Aurora.

Asenjo Arteaga, F. (1879). *Páginas para los jornaleros de Puerto Rico*. San Juan: Lib. de Bellas Artes.

56. Análisis estadístico y fuentes en el capítulo 2 de *Patricios...* (1988).

Azize, Y. (1979). *Luchas de la mujer en Puerto Rico 1898-1919*. San Juan: Litografía Metropolitana.

Bagué, J. (1968). *Del ingenio azucarero patriarcal a la central azucarera corporativa.* Mayagüez: CAAM.

Bakunin, M. (1890). *Federalismo y socialismo*. Mayagüez: Imp. Unión Obrera.

Balsac, J. M. y Valle, S. (1900). *Revolución*. Mayagüez: Tip. La Bruja.

Balsac, J. M. (1904). Primero de mayo. En Unión de Tipógrafos. *Páginas del obrero* 422 (pp. 33-35). Mayagüez: Imp. La Protesta.

Balsac, J. M. (1910). *Unión y fuerza*, Mayagüez: Tip. Gente Nueva.

Bernabe, R. (1976). *Respuestas al colonialismo en la política puertorriqueña 1899-1929*. San Juan: Huracán.

Blanch, J. (1894). *Directorio comercial e industrial*. San Juan: n. ed.

Blanco Fernández, A. (1930). *España y Puerto Rico 1820-1930*. San Juan: Tip. Cantero Fernández y Co.

Brau, S. (1882). *Las clases jornaleras de Puerto Rico*. San Juan: Imp. del Boletín Mercantil.

Bravo, J. S. (¿1950?). *Apuntes sobre el desarrollo del movimiento obrero en Puerto Rico*. San Juan: Departamento del Trabajo.

Capetillo, L. (1904-1907). *Ensayos libertarios*. Arecibo: Tip. Real Hermanos.

Capetillo, L. (1910). *La humanidad en el futuro*. San Juan: Biblioteca Roja.

Capetillo, L. (1911). *Mi opinión sobre las libertades, derechos y deberes de la mujer como compañera, madre y ser independiente*. San Juan: Biblioteca Roja.

Capetillo, L. (1916). *Influencia de las ideas modernas*. San Juan: Tip. Negrón Flores.

Carroll, H. K. (1899). *Report on the Island of Porto Rico*. Washington: Gov. Printing Office.

Castrillo, V. (1952). *Mis experiencias a través de 50 años*. Caguas: Imp. La Mariposa.

Clark, V. A. *et al.* (1930). *Porto Rico and its Problems.* Washington: Brookings Institution.

Colón, A., Mergal, M. y Torres, N. (1986). *Participación de la mujer en la historia de Puerto Rico (las primeras décadas del siglo veinte).* San Juan: CIS y Rutgers.

Conde, E. (1919). *Acusación y protesta.* San Juan: Biblioteca Obrera.

Córdoba, P. T. de (1831). *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de la Isla de Puerto Rico.* Vols. 3 y 6. San Juan: Of. de Gob.

Córdoba, P. T. de (1838). *Memoria sobre todas las ramas de la administración de la Isla de Puerto Rico.* Madrid: Imp. de Yenes.

Cruz, V. (1906). *Hacia el porvenir.* San Juan: Tip. La República Española.

Cruz Monclova, L. (1952). *Historia de Puerto Rico. Tomo I.* San Juan: U.P.R.

Cruz Monclova, L. (1957). *Historia de Puerto Rico (siglo XIX). Tomo II.* San Juan: U.P.R.

Cruz Monclova, L. (1962). *Historia de Puerto Rico. Tomo III.* San Juan: U.P.R.

Dávila, R. (1980). Algunas consideraciones sobre las primeras organizaciones obreras y la conciencia de clase. *Revista de Ciencias Sociales* XXII: 3-4. pp. 300-327.

Dávila, R. (1983a). El derribo de las murallas. *Cuadernos Investigación y Análisis 8.* San Juan: CEREP.

Dávila, R. (1983b). El porvenir de Borinquen. *Cuadernos Investigación y Análisis 8.* San Juan: CEREP.

Dávila, R. (1985a). El pensamiento social obrero a comienzos del siglo XX en Puerto Rico. *Revista de historia* I: 2.

Dávila, R. (1985b) *Teatro obrero en Puerto Rico (1900-1920). Antología.* San Juan: Edil.

Dávila, R. (1988). *El derribo de las murallas: orígenes intelectuales del socialismo en Puerto Rico.* San Juan: Cultural.

Delano J. e I. (1995). *En búsqueda del Maestro Rafael Cordero.* San Juan: UPR.

Descartes, S. L. (1946). *Basic Statistics on Puerto Rico.* Washington: Off. of P. R.

Díaz Soler, L. M. (1960). *Rosendo Matienzo Cintrón, orientador y guardián de una cultura.* 2 vols. San Juan: U.P.R.

Dieppa, A. M. (1913). *El porvenir de la sociedad humana.* Puerta de Tierra: Tip. El Eco.

Echevarría, M. (1918). La mujer. En *Virtudes y defectos.* s/ed.: s/l.

El comunista (15 de marzo 1920). Cataño.

El obrero I:12 (noviembre 1898). Ponce.

El obrero. Eco de la clase obrera de la provincia I: 1 (noviembre de 1889). Ponce.

El obrero. Eco de la clase obrera de la provincia I: 31 (marzo de 1890). Ponce.

El Puerto Rico Ilustrado (9 de marzo de 1912).

El vigilante (15 de febrero 1911). Cataño.

Escabí de Peña, P. (1904). Nuestra misión. En Unión de Tipógrafos. *Páginas del obrero* 422 (pp. 37-39). Mayagüez: Imp. La Protesta.

Fernández Juncos, M. (1958). Tipos y caracteres (1882). En *Galería puertorriqueña.* San Juan: ICP.

Ferrer y Ferrer, J. (1932). *Los ideales del siglo XX.* San Juan: Tip. La Correspondencia.

Ferreras Pagán, J. (1902). *Biografía de las riquezas de Puerto Rico. Vols. 1 y 2*: *Riqueza azucarera.* San Juan: Tip. de L. Ferreras.

Fiz Jiménez, E. (1960). *Bayamón y su gente.* Barcelona: Rumbos.

Federación Libre de Trabajadores (FLT) (1910). *Procedimientos del sexto Congreso obrero.* San Juan: Tip. M. Burillo.

FLT, Unión de Tabaqueros (1914). *Actuaciones de la segunda y tercera asambleas regulares,* San Juan: Puerto Rico Publishing Co.

García Gayó, G. ([1946] 1959). *Biografía del tabaco habano.* La Habana: Universidad Central de las Villas.

García, G. L. (1985). Los orígenes del movimiento obrero en Puerto Rico: mitos y problemas. En *Historia crítica, historia sin coartadas.* San Juan: Huracán.

García, G. L. (1990). Las primeras actividades de los honrados hijos del trabajo: 1873-1898. Revista *Op. cit.* 5, 180-247.

García, G. y Quintero Rivera, Á. G. (1982). *Desafío y solidaridad, breve historia del movimiento obrero puertorriqueño.* San Juan: Huracán-CEREP.

Gayer, A. D. *et al.* (1938). *The Sugar Economy of Puerto Rico.* Nueva York: Columbia.

González Casanova, P. (Ed.) (1984). *Historia del movimiento obrero en América Latina.* México: Siglo XXI.

González, L. M. y Malavé, C. (1985). *La historia de todos nosotros.* San Juan: CEREP, Film documental.

Herrero, J. A. (1975). La mitología del azúcar. *Cuadernos 5.* San Juan: CEREP.

Iglesias Pantín, S. (1910). La cuestión social en el mundo. *Almanaque de Puerto Rico para 1911* (pp. 235-238). San Juan.

Iglesias Pantin, S. (1914). ¿Quienes somos? *(Organizaciones obreras).* San Juan: Progress Pub. Co.

Iglesias Pantín, S. (1929). *Luchas emancipadoras. Vol. I 1898-1910.* San Juan: s/ed.

Iglesias Pantín, S. (2 de mayo 1907). Carta a Frank Morrison. En *Unión Obrera.*

Justicia (25 de marzo 1894). Guayama.

La Gaceta (5 de septiembre de 1868).

Limón de Arce, J. (1904). *¡Siempre adelante!* Arecibo: FLT.

López de Victoria, P. (1897). *Conceptos.* Yauco: Tip. Borinquen.

López Landrón, R. (1907). Los ideales socialistas. En Iglesias Pantín, S. *Gobierno propio, ¿para quién?* San Juan: FLT.

López Landrón, R. (1911). *Cartas abiertas para el pueblo de Puerto Rico.* Mayagüez: Imp. Unión Obrera.

López, J. J. (¿1910?). *Voces libertarias*. San Juan: Tip. La Bomba.

Lozano, R. C. (1918). *Relampagueos (historia de una huelga)*. Ponce: Imp. El Día.

Marcano, J. S. (1919). *Páginas rojas*. Humacao: Tip. Conciencia Popular.

Noticias del trabajo (julio-agosto 1967).

Oliveras, C. (1960). Síntesis histórica del movimiento obrero en Yauco. En Lluch Negroni, F. (Ed.). *Album histórico de Yauco* (pp. 141-144). Yauco: Ed. Guerri.

Ortiz, F. ([1940] 1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Partido Socialista (1915). *Actuaciones de la primera convención regular*. Bayamón: Tip. El Progreso.

Pedreira, A. S. (1941). *El periodismo en Puerto Rico*. La Habana: Imp. Ucar, García y Cia.

Pérez Moris, J. (1879). *Guía general de la Isla de Puerto Rico*. San Juan: Tip. Boletín.

Pérez Velasco, E. J. y Baronov, D. (1996). *Bibliografía sobre el movimiento obrero de Puerto Rico, 1873-1996*. San Juan: Ediciones CILDES.

Pérez, E. (1984). La lectura en los talleres de tabaco en Puerto Rico. *La torre del viejo* 1: 2.

Pierre-Charles, G. (1974). Apuntes sobre las luchas obreras y socialistas en Cuba. *Historia y sociedad* (México) 2, 5.

Portuondo, J. A. (1961). *'La aurora' y los comienzos de la prensa y la organización obrera en Cuba*. La Habana: Imp. Nacional.

Programa de la FLT (1910). En Balsac, J. M. *Unión y fuerza* (pp. 63-74). Mayagüez: Tip. Gente Nueva.

Puerto Rico (1893). *Estadística general del comercio exterior de la provincia de Puerto Rico*. San Juan: Imp. de Hacienda.

Puerto Rico (1904). *Governor. Annual Report*. Washington: Gov. Print. Office.

Quintero Rivera, Á. G. (1973). Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico. *Caribbean Studies* XIII: 3, 31-63.

Quintero Rivera, Á. G. (1974). El capitalismo y el proletariado rural. *Revista de Ciencias Sociales* XVIII: 3-4, 61-107.

Quintero Rivera, Á. G. (1974). La clase obrera y el proceso político en Puerto Rico. *Revista de Ciencias Sociales* XVIII:1-2, 145-200.

Quintero Rivera, Á. G. (1976). *Conflictos de clase y política en Puerto Rico.* San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1985b). Economía y política en Puerto Rico (1900-1934): algunos elementos regional-estructurales del crecimiento azucarero y el análisis de la política obrera. *Revista de Ciencias Sociales* XXIV: 3-4, 393-454.

Quintero Rivera, Á. G. (1988). *Patricios y plebeyos, burgueses, hacendados, artesanos y obreros.* San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á. G. (Ed.). (1971). *Lucha obrera en Puerto Rico, Antología de grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña.* San Juan: CEREP.

Ramos, J. (Ed.) (1992). *Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo.* San Juan: Huracán.

Revista obrera (19 de noviembre 1893). Ponce.

Revista obrera. Semanario político intérprete de la clase obrera I: 18 (19 de noviembre de 1893). Ponce.

Rivera, M. (19 de marzo 1981). El feminismo obrero en la lucha de clases en Puerto Rico (1900-1920). *Claridad*, suplemento *En rojo*, p. 13.

Rivera Martínez, P. (1967). Santiago Iglesias y yo. En Carreras, J. *Santiago Iglesias Pantín.* San Juan: Ed. Club de la Prensa.

Rivera Rivera, J. (1955). Orígenes de la organización obrera en Puerto Rico. 1838-98. En *Historia* 5: 1, 91-112.

Rivero Muñiz, J. (1942). La lectura en las tabaquerías. *Tabaco* X: 113, 7-30.

Rivero Muñiz, J. (1965). *Tabaco, su historia en Cuba*. La Habana: Instituto de Historia.

Rodríguez Vera, A. (1915). *Los fantoches del obrerismo.* San Juan: Tip. Negrón Flores.

Rodríguez Vera, A. (1930). *El triunfo de la apostasía*. San Juan: Tip. La Democracia.

Rogler, C. (1940) *Comerío*. Lawrence: University of Kansas Publications.

Rojas, M. F. (1914). *Cuatro siglos de ignorancia y servidumbre en Puerto Rico*. San Juan: Imp. La Primavera.

Romero Rosa, R. (1901). *Santiago Iglesias Pantín*. San Juan: Tip. L. Ferreras.

Romero Rosa, R. (1904). *La cuestión social y Puerto Rico* reproducida en Quintero (1971) pp. 13-32.

Romero Rosa, R. (1904). *Musarañas, opúsculo sobre ciertas preocupaciones y costumbres que son un estorbo a los trabajadores puertorriqueños para la compenetración de los reivindicadores ideales del obrerismo universal*. San Juan: Tip. del Carnaval.

Romero Rosa, R. (1905a). ¡El 16 de abril de 1905! Lucha entre capital y trabajo. San Juan: Imp. Unión Tipográfica.

Romero Rosa, R. (1905b). *Catecismo socialista*. San Juan: Ed. Educación y Propaganda Obrera.

Taller Benéfico de Artesanos (1888). *Reglamento*. Ponce: Tip. El Vapor.

Taller Benéfico de Obreros de la Villa de Humacao: Fe, Esperanza y Caridad (1893). *Reglamento*. Humacao: Tip. El Criterio.

Thompson, E.P. (1968). *The Making of the English Working Class.* Londres: Penguin.

Torres, A. (1905). *Solidaridad*. San Juan: Unión Tipográfica.

Torres, R. A. (1939). *Cuarenta años de lucha proletaria*. San Juan: Imp. Baldrich.

U.S. Department of War (1900a). *Census of Porto Rico. 1899.* Washington: Gov. Print. Of.

U. S. War Department (1900b). *Report of Brig. Gen. G.W. Davis, Military Governor,* Washington: Gov. Printing Office.

U.S. Bureau of the Census (1910). *Census 1910.* Vol. II; Vol. IV.

U.S. Bureau of the Census (1920). *Census 1920.* Vol. IV. Washington: Gov. Print. Of.

Valle Ferrer, N. (1990). *Luisa Capetillo. Historia de una mujer proscrita*. San Juan: Ed. Cultural.

Vilar, J. (1914). *Páginas libres.* San Juan: Ed. Antillana.

Weller, R. H. (1968). A Historical Analysis of Female Labour Force Participation in Puerto Rico. *Social and Economic Studies,* 17:1.

Del canto, el baile ... y el tiempo*

> (...) debemos comenzar donde estamos: psíquicamente desnudos (...) obligados a explotar a los demás y a nosotros mismos, para sobrevivir; y sin embargo, a pesar de todo, agrupados por las mismas fuerzas que nos separan, vagamente conscientes de todo lo que podríamos ser unidos, [nos encontramos también, dispuestos y deseosos de] (...) desarrollar *identidades* y vínculos mutuos que puedan ayudarnos a seguir juntos, mientras el feroz aire moderno arroja sobre todos nosotros sus ráfagas (...) frías y calientes (Berman, 1988; mis cursivas y corchetes).[1]

> en la historia de la ciencia moderna (...) lo diverso y lo cambiante debían ser reducidos a lo idéntico y lo permanente.
> El *tiempo* tenía que ser, pues, eliminado
> (Prigogine & Stengers, 1984, p. 293; mis cursivas)

---

* De Quintero Rivera, Á.G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI. Pp. 13-14 y 32-86 con bibliografía actualizada al 2015.

He tomado el título para este capítulo de uno de los más importantes libros escritos sobre la música del Caribe del maestro cubano Argeliers León (1984).

1. Para el paréntesis, consulté la edición original en inglés. El título de este libro alude al siguiente pasaje del *Manifiesto comunista*: "Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época (nuestra) burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y las personas al fin se ven forzadas a considerar serenamente sus condiciones de existencia *y sus relaciones recíprocas*" (Berman, 1988, pp. 89-90; paréntesis y énfasis míos).

La sonoridad y lo social

En plena euforia conmemorativa de los preparativos para el V Centenario del Descubrimiento de América, y como parte de las celebraciones del triunfo del pueblo sobre la tiranía duvalierista, un grupo de jóvenes haitianos descabezó la estatua de Cristóbal Colón en Port-au-Prince y lanzó la cabeza del Almirante al mar. Pocos meses después, los *tonton macoutes*, vestigios tan poderosos del duvalierismo, asesinaban impunemente a muchos de estos jóvenes. Mientras ocurrían estas terribles matanzas, en uno de los muchos seminarios académicos que se organizaron entonces sobre "La crisis haitiana", el más destacado sociólogo de ese país, el admirado colega y querido amigo Gerard Pierre-Charles, me sacudió profundamente con la siguiente confesión: Aunque reconocía la importancia de estos seminarios, me señalaba que estaba ya un tanto cansado de participar en ellos; añoraba, en vez, me decía, otro tipo de coloquio que discutiera, con toda la seriedad que merecían, *las contribuciones del Caribe a la alegría en el mundo*. Mis ensayos en esta Antología responden, en gran medida, a la preocupación del colega caribeño hermano.

En general, para los académicos imbuidos en las transformaciones de la sensibilidad contemporánea y los estudios culturales, preocupaciones como ésta son consideradas "temas interesantes" empíricamente -como tantos procesos de nuestro "orientalismo" (Said, 1978). Aunque, para muchos, resultan a la postre irrelevantes teóricamente. ¿Qué nos dice el estudio de las contribuciones del Caribe a la alegría en el mundo sobre el postindustrialismo o la globalización? El mundo académico contemporáneo, incluso sus sectores más innovadores, aun con toda su proclamada atención al valor de la heterogeneidad, no ha logrado, en términos generales, superar en su práctica el

eurocentrismo. Quisiera unir mis esfuerzos a otros tantos de una literatura emergente que en el mundo académico anglófono se ha denominado “postcolonial”, en su intento por desarrollar, en el análisis cultural, una verdadera heterogeneidad de perspectivas: lo que el estudioso Homi Bhabha (1994) ha llamado *The* (re) *Location of Culture* (la relocalización de la cultura).

Y es que, desde una sociedad –y una historia– como la haitiana, que tanto tiene que enseñarle al mundo (en el siglo XVIII, la colonia que más riquezas le produjo a Europa, donde se ensayó la más feroz modernidad agraria de entonces; a principios del XIX, la primera revolución de esclavos exitosa y la primera República de Latinoamérica; lugar de dramáticos “encuentros” interétnicos y “traslados” de población, donde se experimentaron por primera vez muchas tecnologías y procesos comerciales), la propuesta contemporánea de Pierre-Charles no representa sólo una innovación temática, sino, sobre todo, una recolocación de perspectivas. Pensar la alegría conlleva, necesariamente, hablar también de la tristeza, pero *desde* la alegría; meditar e investigar y reflexionar sobre aquellos procesos que la dificultan, y las posibles avenidas de su desarrollo futuro. Los ensayos de esta Antología intentan abordar los complejos procesos sociales –comunitarios, nacionales, regionales *y* globales– en torno de una de nuestras grandes alegrías.

En el Caribe, antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento. En situaciones problemáticas de “encuentros” entre “migrantes” de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros “discursos”. La conformación de las identidades socioculturales ha estado entre los caribeños indisolublemente vinculada al desarrollo de nuestras formas de expresión y comunicación sonoras. Pero la relación entre música e identidades, de importancia transparente en el Caribe, es una problemática universal. Modestamente, pero con profunda convicción de

la importancia de los temas que aborda, este ensayo no quisiera *sólo* analizar al Caribe, sino interpelar *desde* el Caribe al mundo. Y teorizar, partiendo de la investigación de experiencias concretas, sobre la época que compartimos todos, o en la cual estamos inmersos en el presente.

Estrictamente hablando, el libro para el cual este ensayo fue originalmente su capítulo introductorio no era sobre música. Más bien intentaba, a través del análisis de la relación entre la sociedad y sus expresiones sonoras, abordar desde el Caribe uno de los grandes temas de las Ciencias Sociales: las sutilezas y complejidades de la dinámica histórica de las identidades colectivas. ¿Qué significa y cómo se siente ser caribeño? ¿Cómo coexisten –se complementan, se nutren mutuamente, rozan o luchan– diversas maneras de serlo? ¿Sobre qué realidades se basan esas diferencias y sobre cuáles los puentes de identidad compartida? ¿Cómo fueron constituyéndose formas propias de sociabilidad en una región atravesada desde sus orígenes por poderosas fuerzas externas, por fenómenos que remiten a realidades internacionales, por el colonialismo (en los diversos significados de su historia), por la lógica del mercado y por procesos que hoy se han identificado como de "globalización"? ¿Y cómo estas formas propias –y las identidades colectivas que se van construyendo sobre ellas– han reaccionado, incorporado, asumido o redefinido las crecientes tendencias contemporáneas hacia una mundialización cultural homogeneizante?

Pero, ¿por qué abordar, se preguntará el lector, estas interrogantes a través de la música?; ¿cómo puede la música ayudarnos a formular y discutir preguntas como éstas? Espero que los ensayos que conforman esta Antología –en la investigación sobre la cual se basan, y en sus propios enfoques, argumentos y análisis– contribuyan, aunque de manera necesariamente parcial, a ilustrar cómo y por qué. Pero en realidad se trata de un

problema muy profundo de conocimiento, que sólo pretendo estimular a repensar, jamás a resolver.

Quizá por ser tan evidente –parte tan esencial de la naturaleza, del propio mundo físico– muchas veces olvidamos (y ha pasado por alto, en general, el análisis social) que la vida está llena de sonidos. Sólo la muerte es silente[2], como bien apunta Jacques Attali (1977) en un debatible, pero muy sugerente libro sobre la economía política de la música. Es posible que nada esencialmente humano ocurra en ausencia de sonido; o en esa dialéctica entre sonoridad y silencio, donde este último representa más bien un contraste que resalta globalmente la presencia del primero. Como bien señala John Blacking (1973), uno de los pioneros de la etnomusicología, la música es una forma de estructurar, significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado una sola sociedad que no tenga algún tipo de música, de organización humana del sonido. Ello, como práctica humana, no necesariamente como concepto, pues *"not all cultures have separate categories for music as a distinct activity"* (Hesmondhalgh y Negus, 2002, p. 2), y la distinción de esta práctica, anteriormente imbuida en otros rituales o prácticas sociales, fue un proceso sociocultural complejo en diferentes sociedades. La música como práctica representa una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Ha tenido, por tanto, en todas las

2. Sin embargo, en muy diversas culturas muchos ritos frente a la muerte incluyen la música como elemento esencial. Entre las clases populares en el Caribe es muy frecuente esta vinculación y en afro-América en general, *e.g.* (Arocha, 2008).

sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social.[3]

Esta importancia le imprime a la música repercusiones fundamentales de tipo político;[4] no necesariamente en la inmediatez del partidismo, sino en el sentido amplio de la política, como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder. Históricamente, su apropiación y control (la mayor parte de las veces, indirecto) ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio –componer, tocar, cantar, bailar– parte de las aspiraciones democráticas y la conservación ritual de la memoria.

En sociedades como las de nuestra época, donde el poder está tan estrechamente vinculado a la comunicación y a lo económico, la mercantilización de la organización de los sonidos es otro proceso que no podemos soslayar. Ello, en parte, por la tensión entre el intento y la imposibilidad de contener la música en el intercambio. Como toda expresión de sentidos, en el mercado la música transita en un umbral que quiebra la distinción tradicional entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre la elaboración y lo espontáneo.

Por último, como bien argumenta Attali, la música encierra el carácter contradictorio de intentar, por un lado, presentar

---

3. Ver una discusión abarcadora en Merriam (1964, cap. XII). El ensayo de Menezes (1995) presenta un sugerente esbozo histórico de esta tradición analítica Un notable escrito más reciente es el de Aubert (2007) que enfatiza en la importancia de la música en la constitución de las identidades sociales.
4. Por ejemplo, ensayos recopilados en Brown y Volgsten (2006) y Turino (2008). La relación entre música y política está ya presente en *La república* de Platón. Para la presencia sociopolítica de las letras en el cancionero popular del Caribe (o más concretamente Cuba), puede consultarse Díaz Ayala (2012).

una imagen de orden coherente en su organización de los sonidos existentes y, por otro, crear constantemente nuevos efectos sonoros, que quiebran su propia coherencia previa. Es pues, o puede ser, tanto elemento conservador como transgresor; expresión que fortalece permanencias, como elemento heraldo de utopías transformadoras.

El análisis de la música es también central para comprender lo social por su importancia respecto de una de las dos grandes coordenadas donde se da la vida: el tiempo. La otra coordenada es el espacio, y en el baile, se representa musicalmente la vinculación entre ambas.[5] A diferencia de otras percepciones vitales –colores, olores, gustos...– los sonidos entrañan necesariamente un elemento de tiempo: son vibraciones físicas y su naturaleza está dada por la intensidad en que ocurren en un espacio temporal.[6] La organización humana de los sonidos o la música es también una forma de organizar, expresar o simbolizar el tiempo.

El imaginario de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de la Paz en Bolivia, por ejemplo, "nos enseña a escuchar de otra manera" expresa el compositor e investigador boliviano Cergio Prudencio, "compenetrándonos en los desafíos de una música basada en nociones de tiempo diferentes, en formas distintas de concebir y producir el sonido [...]" (2011, p. 23).

---

5. Royce define el baile como *"the human body making patterns in time and space"* (1977, p. 3) ("el cuerpo humano haciendo patrones en tiempo y espacio"). Younmans comienza con la siguiente oración: *"The historical development of recreational social dance may be termed a study of body movements as it relates to time and space"* (1969, p. 1) ("La historia del desarrollo de la danza social recreativa puede pensarse como el estudio de los movimientos corporales en relación con el tiempo y el espacio").

6. Véanse detalles, por ejemplo, en Pierce (1992), o el "clásico" de Bartholomew (1942). Para una excelente presentación polémica de las repercusiones de la ciencia sonora en el análisis de la historia musical vea Wisnik (1989), especialmente el capítulo 1.

La música combina muy significativamente diversas dimensiones del tiempo. Por un lado, el tiempo sucesivo se manifiesta de manera más inmediata en la música a través de las pulsaciones que conforman los metros, sobre los cuales se elaboran los ritmos (su elemento más primigenio y vital). Lo que se ha denominado "diacronía" (o la duración) se expresa de diversas maneras: también aparece en los desarrollos rítmicos que expresan el tiempo sucesivo, pero se manifiesta de manera más abarcadora en la estructura general de lo que se llamaría una pieza o composición. La "sincronía", o la simultaneidad temporal, por otro lado, se expresa en el tono o la nota. Por ejemplo, la nota "la", que captamos como un instante único, es en realidad un fenómeno temporal: 440 vibraciones regulares por segundo. Más vibraciones o las mismas en un tiempo más corto hacen el sonido más agudo, y menos vibraciones en el mismo tiempo (o igual número en un tiempo más largo) hacen el sonido más grave. El tono o las notas son la base para la organización de la melodía o la tonada.

Aunque existen también razones acústicas muy importantes, pero no determinantes, no es coincidencia, a mi juicio, que en el lenguaje musical de varias culturas –incluyendo la cultura occidental donde ha sido tan importante la conciencia del tiempo– la base estructural sonora de la configuración melódica –las escalas– se hubieran ido constituyendo en los mismos términos en que hemos organizado el transcurrir temporal. Las escalas en la tradición occidental, por ejemplo (que hegemonizaron las formas de expresión melódica a nivel global), se fueron estableciendo sobre la base de doce sonidos, o medios tonos, organizados en conjuntos de siete (a través de combinaciones de 3 y 4, factores de 12 y sumandos de 7). Estos doce sonidos son los que hemos denominado do, do sostenido, re, re sostenido, mi, fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, la, la sostenido y si, hasta alcanzar

nuevamente el do, es decir, el primer sonido, pero a un nivel más agudo: el doble de vibraciones por segundo del sonido inicial. Las escalas, sobre las cuales se conforman las melodías, se constituyen en base de 7 de esos 12 sonidos. Por ejemplo, la escala popularmente más conocida en esta tradición –do(1), re(2), mi(3), fa(4), sol(5), la(6), si(7)– está compuesta (como todas las escalas diatónicas –mayores– en cada uno de los 12 sonidos) de 7 notas: tono, tono y semitono (3), tono, tono, tono y semitono (4).[7] Ahora bien, el 12 y el 7 han sido también las unidades de medida básicas en las dos grandes formas que se han dado en la historia para medir el tiempo: la forma solar y la forma lunar. El 12 es la unidad de organización del tiempo en términos solares (12 meses; 24 horas –idealmente 12 de luz y 12 de sombra–) y el 7 en términos lunares (7 días en la semana) que a su vez está indisolublemente vinculado al ciclo de vida en términos de la fertilidad en la especie humana: el ciclo lunar de 28 (4 x 7) nueva, creciente, llena y menguante, coincide con el ciclo menstrual de la mujer y seguramente por ello en nuestras sociedades lo lunar se identifica generalmente con lo femenino; cuando lo solar tiende a asociarse, en contraposición, más bien con lo masculino. Es significativo que en la mitología greco-romana Apolo,

7. Tan imbuidos como estamos en esta tradición de expresión sonora, nos parece ahora natural esta manera de dividir los sonidos, cuando en realidad han existido en otras épocas o culturas otras formas de organizar la expresión melódica: escalas de cinco notas, por ejemplo, o subdivisiones en términos de 1/4 de tono. En su estudio de la ciencia de los sonidos musicales, Pierce se pregunta: *"Is there a 'sensible' explanation for this scale, which is used in so many cultures"* ("Hay una explicación 'sensible' para esta escala, que es usada en muchas culturas"). Y agudamente responde: *"There 'is' an explanation* [acústico-científica]*, but you must judge for yourself how sensible it is"* (1992, p. 68; comillas en el original). ("Hay una explicación [acústico-científica], pero debes juzgar por ti mismo cuán sensible es").

símbolo de la belleza masculina, fuera simultáneamente el dios de la música y el que guiaba el carro del sol.

No es casual que estas maneras de estructurar el tiempo y de organizar los sonidos en la música constituyan unidades de medida de importancia fundamental en la configuración simbólica de dichas sociedades. Este es el caso, por ejemplo, del 12 en los mitos fundantes (masculinizados) de diversas sociedades occidentales: 12 son las tareas de Hércules; 12, las tribus de Israel; 12, los apóstoles; 12, los caballeros de la Mesa redonda en Inglaterra; 12, los pares de Carlomagno en Francia, entre otros. También se ha mantenido como unidad de medida de especiales valores simbólicos: por ejemplo, en la mayoría de estas sociedades, los huevos con su connotación de fecundidad y vida –prolongación en el tiempo– se miden y venden en docenas, y, además, en español, se asocian con los genitales masculinos.

En varios países europeos el 12 y el 7 se utilizaron, aunque no en forma tan preponderante, respecto de otras unidades de medida: 12 pulgadas, 7 leguas, 12 reales, etc. Pero es muy significativo que en los inicios de la hegemonía de la ideología de la modernidad –con su intento, contradictorio, de supeditar la emoción al raciocinio– la política racionalizadora de la Revolución Francesa de convertir toda medida al sistema decimal tuviera éxito (aunque no siempre inmediato) respecto del espacio (así como en la temperatura, la moneda y otros contextos), pero no respecto del tiempo, aunque hubo intentos serios.

Una forma de expresión simbólica que respecto de la sincronía combina la temporalidad solar y la lunar –lo masculino y lo femenino–, como (entre otras) las escalas occidentales,[8] será vehículo expresivo fundamental de la relación entre los géneros

8. La combinación entre *raga* y *ragini* en la configuración melódica de la música hindú (con muchas más subdivisiones en la octava) es, según el estudio de

como construcciones sociales en torno a lo masculino y femenino. No es de extrañarnos, pues, que el desarrollo melódico –al menos el occidental, que es el que mejor conocemos– esté muy relacionado al lirismo asociado con el amor romántico.[9] Por otro lado, el erotismo se expresa más significativamente en las dimensiones diacrónica y sucesiva del tiempo en la música, sobre todo en el ritmo, sobre el cual volveremos más adelante.

Algunos tipos de música están indisolublemente vinculados al baile, que es pues, entre otras cosas, una forma de expresar con el cuerpo la relación entre el tiempo y el espacio. En la medida en que el baile no es una mera multiplicación de reacciones corporales a particulares sonidos, sino encadenamientos de movimientos en los cuales se producen figuras o configuraciones expresivas,[10] entraña interrelaciones especiales con las dimensiones sucesiva y diacrónica del tiempo en la música, es decir, principalmente, el ritmo. Precisamente, las formas de música en las cuales el elemento rítmico reviste un mayor protagonismo son, por lo general, aquellas más claramente inseparables de su expresión espacial bailable.

En sus investigaciones sobre la música campesina de Europa oriental, Béla Bartók dividía la expresividad sonora primigenia

---

Valls, otra forma de representar en la sonoridad la relación entre lo masculino y lo femenino (1982, p. 123).

9. El estudio de Valls (1982) constituye un intento en partes sugerente, pero en su conjunto, a mi juicio no del todo exitoso, de examinar esta relación.

10. Hanna (1979) enfatiza, a través principalmente de estudios antropológicos en África, el carácter expresivo del baile. Su trabajo es muy revelador en este sentido, aunque su análisis se encuentra, a mi juicio, limitado por una concepción unidimensional del baile como relación entre el *perfomer* (o el coreógrafo) y el observador, dejando fuera la comunicación entre los que bailan, ya sea en una danza comunal o en un baile en parejas, tan importante en la sociabilidad occidental moderna. Es decir, su valiosa investigación sobre la significativa comunicatividad del baile queda limitada por su visión de éste como *performance*.

entre aquella más orientada a la palabra (el canto) y la dirigida al movimiento corporal (el baile). Las primeras formas, que denominó *parlando-rubato*, eran más autónomas del ritmo (aunque nunca ¡claro!, independiente de éste), mientras en las segundas, el ritmo ocupaba una posición esencial (Bártok, 1979)[11] La continuidad multiplicada de la vida en el tiempo es una de las dimensiones importantes de la relación entre géneros. Así, el baile y el erotismo se encuentran intrínsecamente relacionados en importantes expresiones sonoras (especialmente rítmicas). Las danzas-ritos de fertilidad han existido en numerosas culturas y persisten en diversos inconscientes colectivos.

Y... ¿qué tienen que ver todas estas dimensiones con las identidades sociales? Seguiré elaborando sobre ello en un breve recorrido por algunos de los debates centrales en la trayectoria de la sociología de la música; intentando, hacia el final, darle mayor coherencia a mis argumentos. Puedo adelantar, no obstante, que una configuración simbólica donde el tiempo juega un papel esencial, como lo es la música, tendrá significados especiales en el desarrollo de identidades colectivas cimentadas sobre la temporalidad. Podríamos pensar en ejemplos diversos, pero para fines ilustrativos basta ahora con uno. La relación entre identidades, música y temporalidad es evidente en la conformación durante las últimas ocho décadas (al menos) de una identidad juvenil constituida alrededor de toda una simbología estrechamente asociada desde sus orígenes al rock.[12] Sin embar-

---

11. Algunos musicólogos han asociado la forma canto con la expresividad íntima y la forma danza con la dimensión social de la sonoridad, imbuidos en una forma de diferenciación característica de la modernidad occidental que traiciona el intento integrador (que no es decir, amalgamador) entre individualidad y colectividad de la obra de Bartók.

12. Para un examen más abarcador de este proceso ver Frith (1981). Además de sus sugerentes análisis, el libro incluye una bibliografía comentada muy útil. Ver también Grossberg (1992, pp. 171-200).

go, la identidad juvenil se entrecruza en la cotidianidad de maneras muy diversas y complejas con otras formas de identidad colectiva constituidas históricamente, para la salsa.[13] Uno de los propósitos de mis escritos es, precisamente, examinar las formas a través de las cuales se entretejen las identidades socioculturales; y, en la medida en que tanto éstas como sus entrecruces constituyen procesos históricos, su dinámica aparece especialmente reveladora en la expresión musical, donde el tiempo representa un elemento central.

Sociología y modernidad en la música "occidental"

No es fortuito, a mi juicio, que una de las figuras cimeras en la historia de la sociología, Max Weber, investigador y pensador fundamental en el desarrollo de un análisis social inseparable del estudio de la historia, le dedicara una atención especial a la música para la comprensión de los procesos civilizatorios (1958). Una de sus preocupaciones centrales fue el desarrollo de las instituciones sociales; de la interacción colectiva estructurada, cimentada sobre la racionalidad en lugar de lo emocional o la costumbre. En el desarrollo institucional, más precisamente en el creciente proceso de racionalización de las relaciones sociales –entendido como correspondencia entre medios y fines–, radica, según Weber, la "superioridad" de la cultura occidental, que la ha colocado en la posición hegemónica que ocupa en la historia universal. La acción racional –frente a la emocional o consuetudinaria– posibilita el cambio acumulativo, entendido como "mejoramiento" (inseparable, en su concepción, del orden) y constituye, por tanto, la base del progreso.

13. Ejemplos muy ilustrativos de este proceso (particularmente de la forma como se dio en el Puerto Rico de los años ochenta) se encuentran en el filme documental *Cocolos y Rockeros* (García, 1992).

El estudio de la música ocupa un lugar importante en la sociología histórica de Weber porque –resumiendo apretadamente un análisis complejo que manifiesta su gran rigor y erudición, su atención a los detalles y matices– representa la esfera, en la cultura occidental en la cual el proceso racionalizador fue penetrando lo expresivo colectivo, más comúnmente asociado con las emociones o la tradición.

La creciente complejidad en la división social del trabajo del desarrollo capitalista (en sus orígenes, de impulso fundamentalmente occidental) fue manifestándose a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono, a conjuntos polivocales cada vez más complejos e internamente jerarquizados. Este proceso tomó varios siglos, pero fue precisamente en medio de "las grandes revoluciones burguesas", para utilizar la terminología de Hobsbawm (1964) (entre las Revoluciones francesa y norteamericana y la Revolución industrial), período en que se consolidan los principios centrales de la modernidad, cuando alcanza en Europa su máxima expresión institucional: la orquesta sinfónica. En dicha música, la contribución de cada instrumento en cada parte se da en función de una línea melódica que expresa un sentimiento o idea individual. La contribución de cada instrumento ha sido previamente establecida por el compositor y coordinada autoritariamente por el director de orquesta, que en sus comienzos coincidían frecuentemente en la misma persona.

Esta gran institución de la música occidental para la expresión pública, apropiada después por otros, corre paralela a la gestación de la estupenda maquinaria polivocal para el disfrute doméstico de ese proceso de desarrollo sonoro que fue el piano (Martindale & Riedel, 1958, cap. 7),[14] con sus amplias posibili-

14. La referencia al espacio doméstico nos sugiere la importancia de examinar también las transformaciones en los espacios donde se socializa a través de

dades de producir simultáneamente distintas voces. Es significativo que, durante el siglo XIX, éste fuera convirtiéndose en parte del mobiliario fundamental de la casa burguesa.[15]

Este desarrollo de la producción musical polivocal, que alcanzó en las revoluciones burguesas extraordinarios niveles de elaboración, se edificó sobre tres de las más importantes contribuciones de la racionalidad occidental a la música. Primero lo que llamó Bach "la escala bien temperada" que ordenaba el universo sonoro estableciendo una relación aproximada equivalente entre nota y nota para cada tonalidad. Segundo, este ordenamiento posibilitaba la escritura o notación musical y facilitaba los dictados del compositor y la coordinación autorizada del director, convirtiendo a los músicos en ejecutantes. Tercero, el surgimiento de los principios de la armonía –de la combinación simultánea de diversos sonidos– que, comprendiendo bien su carácter jerárquico, el mundo popular denominó "acompañamiento".

En la medida en que se desarrolló esta sonoridad polivocal, se tornó más evidente un misterio o "error" acústico en el desenvolvimiento de las escalas, a partir de la insistencia en mantener –como ocurrió– las subdivisiones de 7 y 12 que evocaban las representaciones femenina y masculina del tiempo en la memoria cultural, las imágenes arquetípicas que llamó Jung "el inconsciente colectivo". Evitando entrar en tecnicismos musicológicos, básicamente el error o misterio consistía en la imposibilidad de

---

la experiencia musical, fenómeno que reconozco aparece sólo de manera muy marginal en este trabajo. Constituye el eje central de la investigación de Patria Román (1999), sobre las discotecas y los *clubes sociales* de baile de música «tropical» entre los migrantes latinoamericanos en Londres. Entre los pocos escritos previos que he encontrado al respecto, el ensayo de Summerfield (1981), me ha parecido muy sugestivo. Ver también Gammon (1981).

15. Sobre el piano, las clases sociales, la domesticidad y la relación entre los géneros, ver también el excelente, erudito e imaginativo trabajo de Loesser (1954).

lograr una exactitud en la correspondencia entre una división equivalente de la octava (en medios tonos) y la proporción entre las distintas notas para el desarrollo de las armonías. El problema se resolvió en términos prácticos a través de la aproximación; es decir, en el ejercicio de la racionalidad instrumental, la correspondencia de medios a fines de la que hablaba Weber. No es fortuito que ello ocurriera en los momentos iniciales de la modernidad, a nivel conceptual por los enciclopedistas y a nivel práctico por el gran compositor Johann Sebastian Bach en "la escala bien temperada", que permitía una afinación equivalente y universal para todos los instrumentos melódicos y unas proporciones establecidas entre cada nota que posibilitaban las mismas armonías en todas las escalas. "La escala bien temperada" era para Weber evidencia de la penetración de la racionalidad occidental en la expresión musical: "*the transformation of the process of musical production into a calculable affair operating with known means, effective instruments, and understandable rules*"[16] (1958, p. 51).

Es, a mi juicio, muy significativo que en su examen de la creciente penetración del *ethos* racionalizador en la música occidental, Weber concentrara su análisis en las relaciones entre melodía y armonía (tonada y acompañamiento), dejando prácticamente fuera de toda consideración histórico-teórica a uno de los elementos constitutivos de la música, el ritmo. Ello le imposibilitó percatarse de la importancia de la relación entre la música y las diversas dimensiones del tiempo.

Previo a la emergencia de la modernidad occidental, existían en distintas culturas formas sencillas de armonía simultánea

16. "La transformación del proceso de producción musical en un asunto calculable que opera con medios conocidos, instrumentos efectivos y reglas comprensibles".
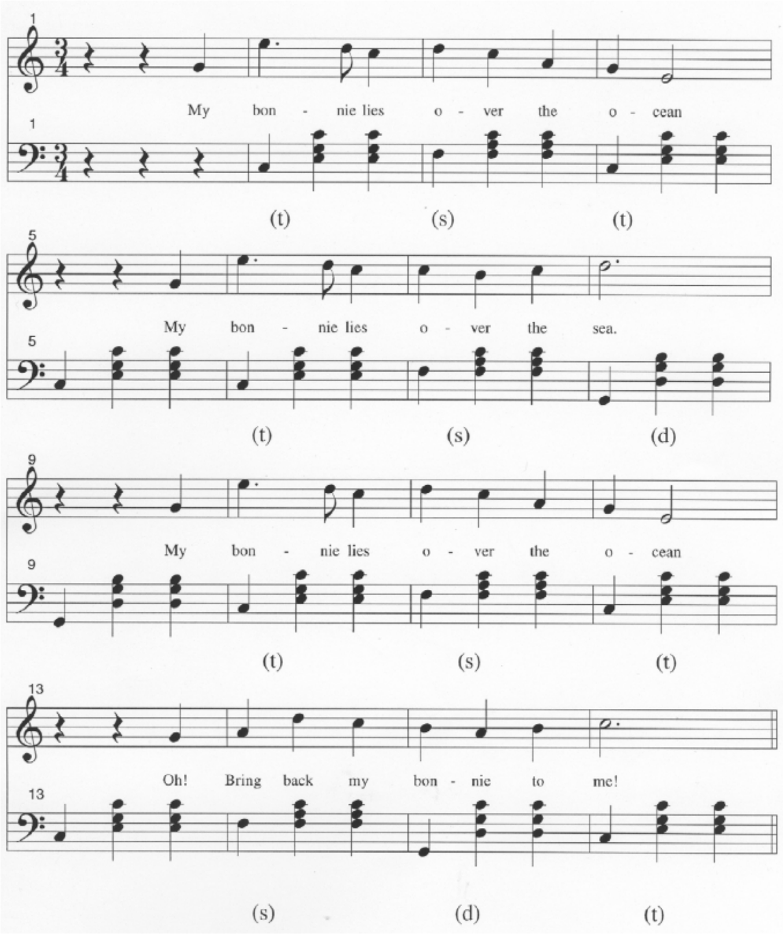
(sincrónica) –es decir, para cada nota de la melodía–, principalmente en octavas (una nota y su equivalente más grave o aguda) y algo también en quintas (una nota y otra con distancia de cuatro notas entre ellas –lo que para do sería sol, para re la, etc.). La gran contribución armónica de la modernidad occidental –además de una paulatina elaboración mucho más compleja de los acordes– fue el desarrollo de una armonía diacrónica, que enriqueciera la manifestación de una melodía en el tiempo, tomando en consideración no sólo cada sonido individual sino sus progresiones, su desarrollo como tonada, como composición total. Ello suponía (o quizá fueron desarrollándose simultáneamente en mutua interacción, la cronología no es clara) lo que Finkelstein denominó la estructura "redondeada" de la expresión sonora, la transformación "*from an 'open', continuous, constantly repetitive or evolving form, to a 'closed' or rounded song structure, with a beginning, middle and end apparent to the ear*"[17] (1960, p. 30). Entrañaba una concepción de la pieza o canción como unidad, adelantando los paralelos con Newton, como universo definido. En sus investigaciones pioneras sobre la música folklórica de su país, el compositor y etnomusicólogo húngaro Béla Bartók describió esta, que llamó, "forma arquitectónica", como posterior a la canción abierta "más *moderna* y de probables influencias *occidentales*" (1931, p. 52; mis cursivas y traducción).

Ahora bien, es interesante notar que las melodías occidentales –como formas redondeadas– van a moverse armónicamente (su sonoridad temporal diacrónica) en las mismas combinaciones de tres y cuatro con las que se construyeron las escalas (su sonoridad temporal sincrónica). La asimetría de la escala de siete notas en

17. "De una forma "abierta", continua, constantemente repetitiva o en evolución, a una estructura de canción "cerrada" o redondeada, con una parte inicial, media y final aparente (o reconocible por) el oído".

un universo sonoro de doce sonidos, va a resolverse en el desenvolvimiento de la melodía en términos de sus progresiones armónicas o acompañamiento: las melodías van a empezar y a concluir en la tónica (el acorde, en tríadas ascendentes, de la nota que define la escala sobre la cual se construye la melodía) y en su desarrollo se moverán entre su acorde subdominante (a distancia de tres notas de la tónica en orden ascendente y de cuatro en orden descendente) que normalmente sugiere el clímax del desenvolvimiento de la canción y su acorde dominante (a distancia de cuatro notas de la tónica en orden ascendente y tres en orden descendente) que llama, invita o sugiere la vuelta a la tónica para concluir (en la escala más popular de do como tónica, su subdominante sería fa y su dominante, sol). Las armonías pueden ser mucho más complejas (como usualmente –es parte de su riqueza– en la música erudita o clásica), pero la tónica, su dominante y su subdominante constituyen el esqueleto básico del desarrollo armónico de las melodías de la modernidad occidental. Pensemos, por ejemplo, en dos de las más difundidas canciones populares del folklore europeo, una inglesa y otra francesa:

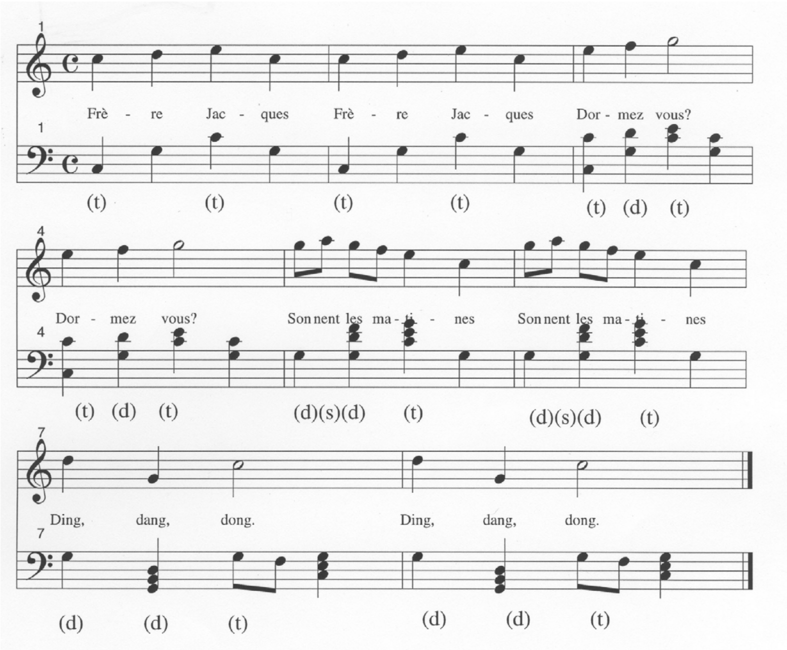
My bonnie (tónica)
lies (subdominante)
over the ocean, (tónica)
my bonnie (tónica)
lies (subdominante)
over the sea. (dominante)
My bonnie (tónica)
lies (subdominante)
over the ocean; (tónica)
Oh! Bring (subdominante)
back my bonnie (dominante)
to me! (tónica)



o

Frère Jacques (tónica)
Frère Jacques (tónica)
Dormez vous? (tónica-dominante-tónica)
Dormez vous? (tónica-dominante-tónica)
Sonnent les (dominante-subdominante)
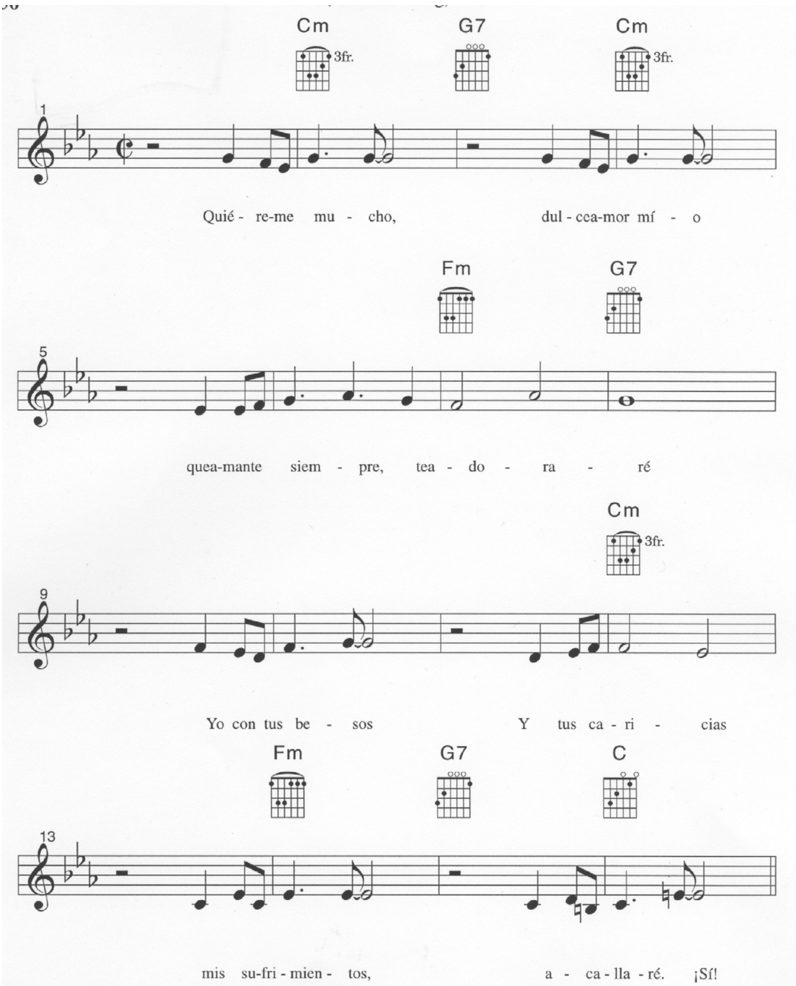
matines (tónica)
Sonnent les (dominante-subdominante)
matines (tónica)
Ding, dang (dominante)
dong (tónica).
Ding, dang (dominante)
dong (tónica).



Podemos verlo también ilustrado en la mayoría de nuestros boleros, como el ya folklórico "Quiéreme mucho" del cubano Gonzalo Roig:

Quiéreme mucho (tónica)
dulce amor mío (tónica)
que amante siempre (tónica)

te ado- (subdominante)
-raré. (dominante)
Yo con tus besos (dominante)
y tus caricias (tónica)
mis sufrimientos (subdominante)
aca- (dominante)
llaré (tónica).



Es sumamente significativo que para el mismo amplio período en que se configuraron los principios del desarrollo armónico, la música occidental fue estandarizándose en metros regulares de medir el tiempo sucesivo; lo que se conoce en la musicología como los ritmos isométricos que llegaron "a convertirse en la matriz para el desarrollo rítmico de *toda* la música desde c. 1600 al 1900" (Apel, 1982, p. 731; mi cursiva y traducción).[18]

Esta métrica regular se configuró principalmente en términos de ritmos subdivididos también en pulsaciones de tres y cuatro: el 3/4 del ritmo de mazurca o vals (*un*-dos-tres, *un*-dos-tres..., como el ejemplo de "*My Bonnie*") y el 4/4 del ritmo de balada (*un*-dos-tres-cuatro, *un*-dos-tres-cuatro..., como "*Frère Jacques*"). Tanto en términos de los ritmos para establecer los metros, como de las progresiones armónicas, fueron buscándose maneras de sistematizar y hacer corresponder las dimensiones sincrónicas y diacrónicas del tiempo en la música. Más precisamente, ello representó un intento de correspondencia en las dimensiones diacrónicas del ritmo y las progresiones armónicas, con la sincronía de sus escalas. En la sonoridad esto es lo más cercano, a mi juicio, a la concepción "newtoniana"[19] del universo, eje de la ciencia moderna, donde los procesos dinámicos se armonizan en un sistema de relaciones lógicas o leyes invariables, donde el cambio coincide con la continuidad.

---

18. Cursivas añadidas para enfatizar las gríngolas eurocéntricas del clásico libro de referencia: *Harvard Dictionary of Music*.

19. Entre comillas, pues, como ocurre generalmente con la obra de importantes pensadores sobre la cual se "construyen escuelas", distinto es lo que señalaron en sus escritos originales a lo que interpretaron seguidores posteriores. Los estudios de Truesdell han demostrado que las ecuaciones que llamamos hoy "newtonianas" fueron elaboradas en realidad más de cincuenta años después de la publicación de *Principia*. No se trata, pues, de la revolución epistemológica de una obra personal, sino de toda una tradición (Truesdell, 1985, p. 82). Ver también Truesdell (1968), especialmente el capítulo 3.

Aún con toda la profundidad de sus análisis, Weber no se percata de la importancia de este desarrollo, aunque los principios de este subyacen también a su concepción sociológica. No hay que olvidar que su análisis social surge en respuesta a, o en debate con, la crítica a la sociedad occidental moderna que, desde la perspectiva de la clase obrera –la clase económico-estructuralmente antagónica a la burguesía–, elabora Marx, a quien me atrevería a llamar el otro gran historicista en los inicios del desarrollo del análisis sociológico. Frente a una idea del cambio (y el progreso) que implicara rupturas, como señalaba Marx, Weber va a intentar fundamentar teóricamente la importancia del progreso lineal, del cambio acumulativo basado en el desenvolvimiento de la racionalidad. Frente a la necesidad de la revolución social para la democratización del progreso, Weber realzará en sus estudios históricos y políticos el papel del reformismo (cambio "armónico" con la naturaleza de lo humano y lo social, equivalente al sistema en Newton) de la mejor tradición iluminista de la burguesía más progresista de su época. Frente a las contradicciones, la lógica de las interrelaciones; frente a los antagonismos, el consenso; frente a una dinámica cimentada en los intereses de clase, el papel (en torno al cambio) de las ideas y el conocimiento.

La pretensión occidental de sistematizar la música intentando, entre otros elementos, armonizar las diversas dimensiones del tiempo que en ella se expresan, es parte de todo un *ethos* que se asocia con la modernidad. Es pertinente, por tanto, ubicar el desarrollo de la música en los grandes debates de la sociología, que en gran medida se han centrado –como abundaremos más adelante en el texto– en torno a significados encontrados de la sociedad moderna. El proceso racionalizador (con su secularización progresista) libera la expresión sonora del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual; fortaleciendo su dimensión autónoma como arte. Ello

tuvo, a su vez, al menos dos importantes consecuencias sociales. Dentro de las propias sociedades occidentales

> *this autonomy has resulted in the isolation and alienation of both art and artist from society within which music has become largely a matter of passive experience (...) has long ceased to be music to be played, but has become only music to be heard.*[20] (Blomster, 1976, p. 92)

La autonomía artística de la creatividad individual, conjuntamente, aunque en aparente paradoja, con el desarrollo de la polivocalidad (la expresividad en conjunto que el proceso racionalizador había posibilitado) sirvieron de base a la formidable elaboración de la música occidental en la modernidad. La época de oro –el llamado período clásico– de esta música coincide con la conformación institucional de la orquesta, a través de la cual la producción musical presenta la imagen de la gran industria: la tensión entre la producción colectiva –con una compleja división de trabajo– y el diseño, dirección o control individual; la tensión entre el enriquecimiento extraordinario de las capacidades productivas y el empobrecimiento real (o creciente pasividad) del papel de la mayoría en lo producido. Esta concentración de la creación musical, y su jerarquización social, facilita los intentos de controlarla en las luchas sociales por la apropiación simbólica; el desarrollo interno de la sonoridad está vinculado pues, como había adelantado, a la dimensión política de la música.

La segunda gran consecuencia de este proceso sistematizador radica más bien en el ámbito de la relación de las sociedades

20. "Esta autonomía generó el aislamiento y la alienación tanto del arte como del artista de la sociedad en la que la música se ha convertido en una experiencia pasiva (…) hace tiempo dejó de ser música para ser tocada y se ha convertido solo en música para ser escuchada".

occidentales con lo que éstas fueron considerando sus otros. El proceso coincide con el amplio período de expansión de la cultura europea que Wallerstein (1979-1984) ha analizado como la conformación de un *World System* (Wolf, 1982). En su enfrentamiento con los otros y su intento de dominio, la cultura occidental elaboró la dicotomía entre civilización y barbarie. Aquellas expresiones sonoras que no exhibían su tipo de desarrollo moderno (incluyeran o no elaboraciones de otra índole) serían subvaloradas como primitivas.[21]

Habrán notado que en las referencias a Weber he aludido, en contraposición, a Marx. Parecería que corremos en dirección inversa a la corriente de estos tiempos con este contra-referente, cuando hemos presenciado el derrumbe de intentos de reorganización social supuestamente inspirados en sus escritos, y mucho del pensamiento social del momento se centra en intentos de distanciarse o liberarse de sus paradigmas.[22] Pero gran parte de la historia de la sociología (y la sociología de la música no escapa de ello) se enmarca en los debates entre las concepciones clasistas encontradas que Marx y Weber sistematizaron; y el intento contemporáneo de modificar o trascender los términos de esta dicotomía no puede obviar, a mi juicio, las bases sobre las cuales se desarrolló (Derrida, 1993). No es éste, evidentemente, el lugar para discutir a fondo estas concepciones, sólo quiero resaltar unos aspectos especialmente relacionados con el tipo de sociología de la música que intento llevar a cabo.

Marx, como el movimiento obrero de su época, compartía con Weber la fe en la modernidad y el progreso y la vinculación entre

21. Un ejemplo estupendo, en adición a las músicas afroamericanas que discutiremos más adelante en el texto, pero también referente a variaciones rítmicas, es analizado con rigor (y admiración) en el ensayo “El denominado ritmo búlgaro”, incluido en Bartók (1979, pp. 164-173).

22. Me refiero, claro está, al clima intelectual de fines del siglo XX cuando preparé la primera edición de este ensayo.

éstos y la racionalidad occidental. Sin embargo, difería en algunos elementos de la concepción misma de estos términos, fundamentalmente su visión de la modernidad como una exacerbación de contradicciones (Berman, 1988, cap. 2). Como tal, esta visión encierra múltiples posibilidades por su entendimiento dialéctico del progreso histórico como síntesis de la tensión entre opuestos, que engendra a su vez nuevas contradicciones que posibilitan nuevas síntesis, y así sucesivamente, pero a niveles cada vez más "elevados" de las potencialidades humanas. La posibilidad de que una identidad devenga en antagonismo (es decir, contenga "las semillas de su propia destrucción", de su polo opositor dialéctico), quiebra la lógica de medios a fines que definía la racionalidad para Weber. En esta concepción, la racionalidad no tiene que ser siempre directa, ni el progreso, lineal, sino en ocasiones oblicuos, transitando por caminos insospechados.[23] Sobre todo, precisamente en la modernidad, con su acelerada transformación de la naturaleza para fines humanos y con el formidable desarrollo de los medios para esta transformación –las fuerzas productivas– las contradicciones de la organización social en torno a la "humanización" de la naturaleza –las relaciones de producción– revisten a las clases sociales y sus antagonismos de una importancia central, para Marx, en el devenir histórico.

23. Desde otra perspectiva, como los debates en las ciencias naturales, se ha generado una literatura (sobre todo a partir de 1920) muy importante en torno a la racionalidad, la incertidumbre y el cambio. Prigonine y Stengers (1984) incluyen estupendas síntesis dirigidas a un público lector no especializado. Este libro es, en realidad, una versión retrabajada del original publicado en francés en 1979 y para el cual existe traducción al español (1983). He citado de la versión en inglés sólo en aquellos casos donde el texto original fue retrabajado por los autores. Ver también, aunque menos profundo, Casti (1994), entre otros. El libro *La isla que se repite* (Benítez, 1989), muy sugerente para el análisis cultural del Caribe (enfatizando en la literatura), desarrolla elementos centrales de su análisis apoyándose o inspirado por este tipo de escritos (ver su "Apéndice").

Contrario a Weber, Marx no elaboró los significados de estas distintas concepciones para la sociología de la música, pero otros investigadores han realizado, posteriormente, valiosos intentos. Sidney Finkelstein (1960), por ejemplo, examina el formidable desarrollo de la música occidental en términos, no de la creciente incorporación del *ethos* racionalizador como Weber, sino de la tensión entre opuestos que conlleva la forma "redondeada" de canción y la riqueza de la incorporación de la creatividad popular en los conflictos de clase que se expresan en esa tensión dialéctica. Así, mientras la creciente penetración de la racionalidad en la música podría suponer también una creciente "elitización", un distanciamiento entre la elaboración musical y la espontaneidad popular (aunque Weber, con su fe en la generalización de la racionalidad, no lo planteara así), para Finkelstein toda la gran música occidental está cimentada en la expresividad popular en lucha contra los poderes establecidos. A través de todo su libro evidencia la protagónica incorporación de temas populares o folklóricos en la obra de los grandes compositores de occidente, desde Monteverdi en el siglo XVI hasta Falla y Bartók en el XX (pasando por Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, etc.). Simplificando enormemente para fines de esta exposición una investigación y análisis mucho más complejos, la dimensión social de la gran música del período clásico entre los siglos XVIII y XIX (Haydn, Mozart, Beethoven), por ejemplo, radicaría, según Finkelstein, sobre todo en la crítica a la aristocracia, al orden del Antiguo Régimen. Lo social en el Romanticismo del siglo XIX (Liszt, Chopin, Schumann) se encontraría en una expresión de la importancia del mundo popular campesino en la definición de la nación ante los desarrollos de la concentración burguesa del poder, y una defensa de su vida libre. La música de Sibelius en el cambio de siglo expresaría en su dimensión social la lucha por la libertad de una nación oprimida (Finlandia); y la de Bloch, en la primera mitad

del siglo XX, la conciencia de un pueblo discriminado o perseguido (los judíos); etc.

Es sumamente revelador que la naturaleza dialéctica que encuentra Finkelstein en la forma redondeada de expresión musical, a través de la cual se manifiestan los antagonismos sociales, alcanzara sus más altos niveles de elaboración o complejidad precisamente en el momento cumbre del desarrollo de la polivocalidad que la penetración racionalizadora había posibilitado: en el período de la emergencia de la orquesta sinfónica y del piano, cuyas manifestaciones centralizadoras en la producción de la música hemos ya apuntado. Se trata de lo que se conoce en la música clásica como la forma *allegro-sonata* del primer movimiento de las sinfonías, que se desarrolla en el siglo XVIII, hegemoniza la expresión sonora occidental hacia finales de ese siglo –con las sinfonías de Haydn y Mozart– y alcanza su más elevada manifestación, como la orquesta, a principios del siglo XIX con Beethoven. Ante las múltiples variaciones de un tema musical de la forma *fugada* del Barroco (Bach, por ejemplo), la forma *allegro-sonata* constituye una forma compleja y muy elaborada de desarrollar temas, pero no meramente en términos de variaciones, sino de contrastes –melódica, armónica y rítmicamente–[24] en una composición redondeada, es decir, donde el movimiento temporal es intrínseco al desarrollo significativo de los contrastes: *the whole*

24. Una explicación accesible a los lectores poco familiarizados con la terminología musicológica puede leerse en Copland (1980, pp. 140-147). Considero este breviario muy útil para muchos otros términos. Interesantemente, Copland incluye el contraste "masculino-femenino" en la expresividad dramática y lírica, entre los contrastes presentes en la forma *allegro-sonata*. Lamentablemente, no se le ha dado continuidad, que yo conozca, a la profundización en torno a esta dimensión –las relaciones de género– en los análisis subsiguientes que se han realizado sobre esta extraordinaria manera de organizar la expresividad musical en términos de contrastes. Otros aspectos de la importancia del género en el análisis de la música occidental son tratados muy sugestivamente en McClary (1991).

principle of the sonata form depends upon the relationship of one section to its antecedent. Development is meaningless without exposition, and recapitulation is meaningless without development (Shepherd, 1977, p. 111). Como analiza sugestivamente el musicólogo marxista Christopher Ballantine

> *Sonata (...) grew up around the time of Revolution and sprang from the same impulse (...) Its starting point is the difference between the reality and the potentiality (...) as in (...) dialectic. Sonata dramatizes the principle whereby something may become something else under the driving force of contradiction: it is the highest musical articulation of the idea of forward movement through conflict* [25] (1984, p. 32).

Y más adelante añade

> *The replacement of stable fugue subjects by unstable sonata subjects belong intimately to the movement that dissolved the stable categories of traditional formal logic into the unstable dynamic of a philosophy whose forms shift and swirl about under the stresses of contradiction*[26] (1984, p. 36).

---

25. "La sonata (...) apareció en la época de la Revolución y surgió del mismo impulso (...) Su punto de partida es la diferencia entre la realidad y la potencialidad (...) como en (...) la dialéctica. La sonata dramatiza el principio según el cual algo puede convertirse en otra cosa bajo la fuerza impulsora de la contradicción: es la mayor articulación musical de la idea del movimiento hacia adelante a través del conflicto".
26. "El reemplazo de sujetos de fuga estables por sujetos de sonata inestables pertenece intrínsecamente al movimiento que disolvió las categorías estables de la lógica formal tradicional en la dinámica inestable de una filosofía cuyas formas cambian y giran conforme al estrés de la contradicción".

Este período que llama Hobsbawm *The age of revolution*, fue tanto una época de grandes transformaciones sociales (a nivel político con las revoluciones democráticas y a nivel económico con la Revolución Industrial), como el momento de la consolidación de la modernidad occidental y su proyección a nivel mundial, proceso que venía desarrollándose desde varios siglos antes. Fue, por consiguiente, un período tanto de aperturas definitivas, como de importantes cierres. Por eso, su más dramática e influyente manifestación sonora –la gran música de Beethoven– ha sido objeto de agudas controversias, incluso entre aquellos analistas que comparten una aproximación dialéctica, basada en las contradicciones y en los antagonismos sociales (es decir, influenciados por las concepciones adelantadas por Marx). Así, mientras para Adorno (1976) o Elie Siegmeister (1980), la música de Beethoven recogía las aspiraciones de una burguesía en ascenso, y para Finkelstein y Ballantine (con mayor precisión, a mi juicio) la crítica a la aristocracia, al antiguo orden (desde esa conjunción de clases, añadiría yo, que conformaba al pueblo, llamado entonces "el tercer estado", que incluía a campesinos y proletarios, liderados por la burguesía), para Maynard Solomon, representaba el último grito de una aristocracia ilustrada en declive histórico.[27] La tensión dialéctica de la forma *allegro-sonata*, según Solomon, se encuentra realmente entre la racionalidad y la fantasía, resolviéndose utópicamente a favor de la primera. En este sentido, la música de Beethoven sería la mayor expresión sonora de la tradición de la Ilustración y la identidad social de su significado estaría vinculada a la aristocracia del despotismo ilustrado (de corte mercantilista) frente, tanto al feudalismo

27. Véanse sus ensayos (1971, 1974, 1976 y 1988). Lamentablemente su libro *Beethoven* (1983), aunque incluye mucha valiosa información, no tiene la riqueza analítica, dialéctica, de sus ensayos, y constituye una biografía de tipo más bien tradicional.

terrateniente tradicional, como a la amenaza revolucionaria democratizadora del tercer estado.

Aunque las conclusiones centrales de Maynard Solomon no son, a mi juicio, convincentes (Robert C. Solomon, 1974), su investigación apunta hacia unas realidades fundamentales: la creciente presencia del *ethos* racionalizador –a través de la herencia de la Ilustración– en la gran música occidental de ese momento, y las complejas interrelaciones entre una identidad modernizante y las relaciones de clase. Y es que los valiosos análisis de Finkelstein, Ballantine y otros, no invalidan las pioneras aproximaciones sociológicas de Weber al desarrollo de la música occidental (que, de hecho, nunca enfrentan directamente). Sí muestran claramente lo limitado de su análisis, por lo parcial de los procesos sobre los cuales éste se basa; pero, igualmente parcial, podría argumentarse, son sus dialécticas aproximaciones centradas en los antagonismos de clase.[28] ¿Hasta qué punto representan estos tipos de análisis enfoques mutuamente excluyentes –como las aspiraciones clasistas sobre las cuales se originaron–, o en qué medida apuntan, aunque parcialmente, a dos procesos –ambos reales– que sería necesario incorporar en sus múltiples interrelaciones a los nuevos intentos analíticos que los complejos procesos históricos que vivimos hoy nos están exigiendo? ¿No será fundamental tomar en consideración para el análisis, tanto la inescapable y avasallante realidad –que muchos quieren ocultar– de las relaciones de clase, parafraseando a Berman, en nuestra "feroz modernidad", como otras dimensiones de las identidades socioculturales –civilizatorias (como las analizadas para la música por Weber), nacionales, étnicas, generacionales o de género y sexualidades– que, aunque heterogéneas, no tienen por

28. Ello, con fines argumentativos, pues en honor a estos autores, es necesario aclarar que incorporan otras consideraciones en sus análisis que no me ha parecido pertinente discutir aquí.

qué ser necesariamente antagónicas? ¿Cómo se entrecruzan estas diversas dimensiones de la vida y de la historia?

Es imposible enfrentar sistemáticamente todas estas interrogantes, amplias y complejas. Ello sería pretencioso e irreal. Sí quisiera, no obstante, en esta Antología contribuir a través de estudios específicos sobre diversas dimensiones de la relación entre música y sociedad en el Caribe al proceso de ir tanteando posibles formas de abordarlas.

Tropical, yo vivo en lo tropical[29]

¡Oye cómo va, mi ritmo;
bueno pa' gozar, mulata!

Tito Puente[30]

Ninguno de los acercamientos alternativos al análisis de Max Weber sobre la trayectoria de la música occidental que hemos mencionado afronta los procesos centrales de sus hipótesis: los intentos de sistematización de las formas de expresión sonora que experimentó esta tradición musical en la consolidación de la modernidad racionalizada. Los diversos conflictos sociales que nos

29. Estribillo de la canción "Tropical" de Noel Hernández (inédita), uno de los principales forjadores de la música de protesta en el Puerto Rico de los años setenta.

30. Del LP *El rey bravo* (1962). El puertorriqueño *nuyorican* Tito Puente ha sido desde los años cincuenta uno de los más destacados exponentes de la música tropical, tanto en el mambo y la salsa, como en el jazz latino. La canción "Oye cómo va", ha sido grabada posteriormente en innumerables ocasiones, tanto por Puente, como por otra veintena de intérpretes. Enorme difusión tuvo la versión "rockera" de Santana, en su participación en el famoso festival juvenil alternativo de Woodstock. Agradezco al compañero músico y radiodifusor Roberto Guzmán Delerme (RIP) mucha de esta información.

ayudan a entender las transformaciones históricas que experimentó esta música, que examinan Finkelstein, Ballantine, Solomon, Adorno y Siegmeister, entre otros, corren paralelos a su "ordenación"[31] en términos de principios rectores a la manera de la ciencia moderna. Es decir, una "ordenación" que suponía el desarrollo de un cuerpo de conocimientos de aplicación universal donde la práctica se correspondiera con la teoría a través de un principio ordenador de las relaciones entre los diversos componentes de un conjunto, del cual se derivarían las diversas leyes explicativas de las distintas manifestaciones de las relaciones. La búsqueda de este principio y estas leyes no se limitó al estudio del mundo de los objetos, sino que permeó el examen de lo humano y lo social, tanto en la tradición intelectual weberiana, como en las principales corrientes marxistas.

Para la ciencia moderna basada en la física "newtoniana", el principio ordenador fue la ley de la gravedad. Su equivalente en la música sería la tonalidad, que estructuraba la relación entre las notas para el desarrollo de las escalas sobre las que se construyen las melodías, y la relación entre las notas para las leyes de la armonía.[32] Weber tuvo razón, dentro de esta concepción, en centrar su estudio de la creciente penetración en la música del *ethos* racionalizador en estos elementos. Incluso en el extraordinario desarrollo de la forma *allegro-sonata* basada en la dialéctica de los contrastes, la sonoridad de la modernidad occidental no lograba

31. Entre comillas, pues en realidad fueron *intentos* de éxitos sólo parciales.

32. En el tercer capítulo del libro de Shepherd *et al*, se relaciona el principio ordenador de la tonalidad con la cosmovisión industrial, en términos de la relación jerárquica que establece entre sus componentes (1977, p. 105). Esta es una idea sugerente, que requeriría, a mi juicio, mayor concreción. La tonalidad es reconocida por numerosos autores como la fuerza alrededor de la cual gravitó el desarrollo de la música occidental entre 1600 y 1900 aproximadamente. Vea, por ejemplo, Salzman (1967, parte I) o Lago (1978, p. 279).

escapar a la "ley inmutable de la gravedad" de la tonalidad como principio ordenador de todo dinamismo o cambio. Aún con todas las tensiones de sus contrastes y la extraordinaria manifestación libertaria de la sección intermedia (también llamada "de desarrollo") de la forma *sonata*, las tensiones o contrastes se resolvían finalmente en la tónica, elemento alrededor del cuál gravitaba la composición.

Aproximadamente a principios del siglo XX, con investigaciones y reflexiones suscitadas por la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y la termodinámica, la ciencia moderna experimenta una profunda transformación, en la cual se encuentra todavía inmersa. Las categorías cimentadas por los newtonianos –universales, deterministas, objetivas– que enfatizaban el equilibrio y la permanencia (la noción de "sistema"), serán objeto de reexamen ante lo relativo, paradójico, inestable y cambiante. Paralelamente, en la música clásica occidental (que, no por coincidencia, se le denomina también "erudita" desde el siglo XX) se desarrollaron interesantes intentos de escapar de las determinaciones de la tonalidad. Aunque sin duda abrió nuevas posibilidades expresivas, el movimiento atonalista no escapó al intento sistematizador del *ethos* racionalizador e incluso contribuyó a ampliar las distancias entre la elaboración musical y la espontaneidad popular, pese a los esfuerzos admirables –prácticos y teóricos– de algunos compositores como Hanns Eisler (1990).[33] El desarrollo de este movimiento coincide con los inicios de lo que va a conocerse como música pop: la expansión cuantitativa y empobrecimiento cualitativo de la producción de sonoridades para el consumo

33. Este recoge escritos entre 1926 y 1962. También ver el análisis de sus argumentos por Vieira de Carvalho (2011). El más destacado atonalista, Schoenberg, manifestaba, sin embargo, su elitismo abiertamente.

popular, caracterizada, como Adorno ha examinado, por la estandarización (1976, p. 25).

Para mantener su desaforado optimismo (admirable y estimulante) respecto del protagónico papel de la sonoridad popular para la elaboración musical, Finkelstein se ve obligado a abandonar la vieja Europa, a trasladar su análisis al nuevo foco hegemónico de lo occidental, los Estados Unidos, cifrando (con matices) en el jazz –que denomina *A People's Music*– sus esperanzas en el desarrollo democrático de la música.[34] Pero, aunque Finkelstein se manifieste consciente de ello, no incorpora, a mi juicio, suficientemente en su análisis el hecho de que el jazz no es meramente música de las clases populares norteamericanas, sino originada por unos particulares sectores de esas clases –los sectores negros. La dimensión "étnico-racial" de las identidades no puede, respecto de esta música, soslayarse. ¿Será correcto incluir el jazz en una trayectoria que sólo considera la música de la modernidad occidental?

Como sugerentemente explican Prigogine y Stengers (1983, caps. VIII y IX; 1984, cap. VII); 1993), la transformación que han experimentado las ciencias físicas en el siglo XX está en gran medida centrada en el redescubrimiento del tiempo, sobre todo en la importancia de los procesos irreversibles. El reconocimiento de este tipo de fenómeno choca con la concepción newtoniana

34. Igual entusiasmo en torno al jazz manifiesta Siegmeister (no sólo en su libro, sino también en su obra como compositor); no así Adorno, que lo incluye entre el fenómeno pop, que abiertamente aborrece. Las referencias a la música popular contemporánea en el capítulo 2 del libro de Adorno, así como en el último capítulo del estudio de Valls (1982), están permeadas de un eurocentrismo elitista (donde músicas tan importantes y complejas como el jazz son incluidas entre aquellas que califican de "ligeras") que, como en muchas supuestas historias de la música cuando son realmente sólo de la tradición occidental, –por ejemplo, Soler (1982)– no le permite examinarla en toda su complejidad. Es justo aclarar que respecto de la música clásica, el libro de Soler tiene buena información y el de Adorno, estudios y análisis excelentes.

del universo como una gran maquinaria, como un conjunto integrado de relaciones infinitamente repetibles, como un sistema en equilibrio eterno. Sin querer forzar paralelos respecto de otras esferas de conocimiento, pero consciente de sus interrelaciones en términos de cosmovisión y de paradigmas, me atrevería a sugerir que la verdadera revolución en la sonoridad –de impactos profundos y decisivos en torno a la relación entre música y sociedad– no se encontraba en la avenida de los fenómenos relativos a la tonalidad, sino que se centraba –como las transformaciones en la ciencia– en el reconocimiento de la importancia del tiempo y sus procesos irreversibles. De acuerdo con los conceptos que hemos venido utilizando, la liberalización de los límites impuestos por la sistematización vendría, no en la manifestación sincrónica del tiempo expresada en la música a través de la tonalidad, sino en su dimensión diacrónica: en la forma de la composición, en las progresiones o el desarrollo de las armonías en ésta y, por sobre todas las cosas, en el ritmo.

En el mundo de los objetos, el redescubrimiento de los procesos irreversibles no significó echar por la borda todos los extraordinarios avances que logró la ciencia moderna sobre el paradigma newtoniano de la gravedad, sino la importancia de buscar formas de entender la compleja interrelación entre el análisis de lo recurrente (a lo cual se había dedicado la ciencia newtoniana) y de lo cambiante (que había soslayado): "poniendo fin, por consiguiente, de una vez por todas, a la esperanza de descubrir *un único* esquema conceptual, común a *todos* los niveles de descripción" (Prigogine y Stengers, 1983, p. 216; énfasis mío[35]).

---

35. Es pertinente aclarar que, para el desarrollo de su argumentación, Prigogine obvia las complejidades no deterministas en la mecánica clásica, donde fenómenos irreversibles son tratados desde Galileo. Es significativo que Pierre S. de Laplace, con quien se ha asociado la formulación determinista de la

> ¿Cómo podemos colmar la brecha entre *ser* y *devenir* [*how can we bridge the gap between* being *and* becoming, en la versión inglesa] –dos conceptos en abierto conflicto– y, sin embargo, necesarios (ambos) para dar una descripción coherente de este extraño mundo en el cual nos hallamos? (Prigogine y Stengers, 1983, p. 187; mis cursivas).

Una transformación de paradigma equivalente en la música no significaba tampoco ignorar los extraordinarios avances en el desarrollo de la expresión sonora que representó el proceso sistematizador centrado en la tonalidad, sino, impugnando su pretensión unidimensional, explorar las complejidades entre el ser y el convertirse, entre lo sincrónico y lo diacrónico, entre lo cantable y lo bailable, entre la tonalidad y el ritmo.

Es sumamente significativo que los desafíos más decisivos a la hegemonía absoluta de la música "sistematizada"[36] de la modernidad occidental se hayan producido en este siglo, no desde la sonoridad de las otras antiguas culturas tradicionales (aún con toda la riqueza que encierran), tampoco desde el proletariado o las clases subalternas en el centro de las sociedades de occidente,[37] sino

---

ciencia newtoniana, escribiera al respecto en un libro popular sobre Teoría de probabilidades.

36. "Sistematizada" entre comillas, pues a lo que apuntaba sabiamente Weber era hacia una tendencia, además, preñada de tensiones, como el propio Weber enfatiza, y como es evidente en toda la gran música clásica.

37. El musicólogo húngaro János Marothy (1974), concluye un estudio sumamente minucioso, amplio, erudito e imaginativo, sobre la trayectoria histórica de la música y las cosmovisiones de clase, planteando los inicios de la superación de la cosmovisión burguesa por las composiciones del realismo socialista, principalmente de Eisler en la entonces Alemania oriental, Prokofiev y Shostakovich en la Unión Soviética y Kodály y Bartók en Hungría, que según su interpretación, adelantan una cosmovisión proletaria. Aunque enfáticamente recomiendo el estudio de esta obra monumental, sus análisis resultan a veces

desde el llamado Nuevo Mundo. Fue desde los sectores populares subalternos en los márgenes de la modernidad, donde se quebró la creciente globalización del proceso sistematizador sonoro. Numerosas experiencias –entre las cuales resalta la desgarradora trata esclavista– "amelcocharon" muy diversos planos de tiempos históricos, trastocando y problematizando radicalmente las maneras de sentir y concebir el tiempo.[38] Es precisamente de culturas conformadas por estas vivencias, de sociedades constituidas por el proceso modernizador mismo pero en sus márgenes, donde han surgido las tres tradiciones de expresión sonora (muy relacionadas entre sí) que han quebrado la hegemonía absoluta que la extraordinaria música de la modernidad occidental parecía haber alcanzado hacia principios del siglo XX.[39] Me refiero a la música afronorteamericana, en sus vertientes del jazz y del rock

---

mecanicistas y sus conclusiones me parecen forzadas, creo que la historia reciente lo confirma. La reseña sobre este libro de Norton y Bokina (1976), menciona algunos de estos puntos.

38. En un libro previo (Quintero Rivera, 1988a, pp. 292-302) intento presentar, respecto de la historia de Puerto Rico, la importancia analítica del examen de la combinación simultánea de diversos tiempos históricos para sociedades "periféricas" o del "Tercer Mundo". En su presentación al libro de Blanco, Luis Antonio Bigott recalca la importancia, para la historia de ese género central en la música del Caribe, de esta diversidad simultánea de tiempos: "La Habana (...) donde confluyen diversos tiempos (...) Esa especie de confluencia de época donde se entretejen simultáneamente tiempos culturales y truncos, inacabados de premodernidad, modernidad y formas postmodernas" (1992, p. 3). Lamentablemente, el libro no elabora sobre ello después.

39. Ese "amelcochamiento" incluyó la mezcla sincrética de diversas racionalidades y sentidos comunes. Llama la atención, por ejemplo, cómo en la imaginería popular "mulata" caribeña muchas veces se articulan discursos mitológicos en los cuales sorprende la aparente ausencia del "axioma del tercio excluso" (la Ley de no contradicción de la lógica formal). Esto tiene como consecuencia que en este ámbito no puedan descartarse creencias por reducción al absurdo. Agradezco al compañero matemático y estudioso de la música y las culturas afrocaribeñas, Errol Montes, el haberme hecho consciente de esta dimensión,

(aunque fueron prontamente internacionalizadas, quizá por haberse producido en el seno de la sociedad que se había convertido en el nuevo centro hegemónico de occidente, los Estados Unidos); la música brasileña y la música caribeña, en sus vertientes anglo, por ejemplo, el reggae; y latina, en la música que " el otro" ha denominado como "tropical".[40]

Estas tres tradiciones musicales, aún con sus profundas limitaciones y contradicciones, abrieron enormes avenidas de expresividad sonora, sobre todo en el siglo XX. Su amplia popularidad extraterritorial en un período marcado por procesos de globalización no puede interpretarse meramente en términos de éxitos de mercado, aunque todas estas músicas –unas más y otras menos– se fueron conformando en su mercantilización.[41] Tampoco pueden interpretarse como secuela de la creciente enajenación en el capitalismo del hombre contemporáneo. Ha pasado suficiente tiempo de reiterada popularidad más allá de los ámbitos culturales de donde emergieron como para atribuírsela a un fenómeno de moda, tan importante para la aceleración del consumo. El jazz y el rock, la samba y el bossa nova (o, más ampliamente, lo que los brasileños llaman "MPB", música popular brasileña), el reggae, el *soka*, el *calypso*, el mambo, el bolero, el merengue, la nueva trova

---

así como de muchas de las referencias a los debates de las ciencias naturales en este capítulo.

40. Sería interesante examinar el impacto sobre la trayectoria de la música occidental, sobre todo a partir de finales del siglo XIX, de las músicas de los márgenes europeos de la modernidad: la música eslava, gitana, húngara y española. Una investigación rigurosa podría reafirmar mi sospecha de que tal vez algunos elementos examinados por Marothy (1974), desde su dimensión clasista como expresiones de una cosmovisión proletaria, pueden justipreciarse mejor como expresiones también de una otredad étnica.

41. Wallis y Malm (1984) incluyen mucha información interesante relacionada con este proceso (en referencia, sobre todo, a la música del Caribe de lengua inglesa).

tropical, la salsa, el jazz latino, la tradición clásica de Villa-Lobos, Gershwin, Lecuona, Amaury Veray, Leo Brower o Ernesto Cordero…son expresiones sonoras sumamente vitales que han tocado una fibra de sensibilidad fundamental en este siglo. No se trata solamente de sus logros más evidentes como la variedad y complejidad de sus ritmos, ni de la riqueza expresiva del polirritmo. Se trata, sobre todo, de maneras liberadoras de expresar la relación entre lo sincrónico y lo diacrónico y sucesivo, quebrando en la sonoridad la sistematización referente a la gravitación en torno de la sincronía (la tonalidad) del paradigma newtoniano de la modernidad occidental.

La importancia protagónica del ritmo evidencia el trasfondo africano de estas formas de organizar la expresión sonora, tanto del África negra como del Magreb. Pero éstas no son músicas de África transportadas al Nuevo Mundo, sino músicas del Nuevo Mundo, con toda la continuada hibridez que ello entraña y los trastoques dramáticos que los desplazamientos territoriales representaron y representan en las formas de experimentar el tiempo. Se transportaron, es cierto, numerosos toques, ritmos, giros, prácticas, estilos, todavía presentes maravillosamente en diversos géneros negros de estas sociedades. Pero no son esos –con todo y su riqueza– los que han desafiado internacionalmente el predominio absoluto de la sonoridad de la modernidad occidental. El desafío se ha dado, más bien, desde las músicas arriba mencionadas que, ya que manifiestan la expresividad melódica de la música occidental y las repercusiones en la elaboración sonora de la forma redondeada de composición, algunos han denominado como "mulatas", lo que también haré, aunque las preferiría caracterizar como "de los mulatos márgenes de la modernidad".

Estas músicas mulatas no supeditan la melodía al ritmo, como algunas formas negras tradicionales; no intentan transferir, de la tonalidad al ritmo, el foco de la gravedad. Más bien desarrollan

interconexiones de relatividad entre sus diversas dimensiones expresivas. El que la tonalidad pierda su carácter de principio ordenador unidimensional no significa que se abandone la tonalidad (como intentó el atonalismo); tampoco que se sustituya necesariamente por otro principio ordenador unidimensional. Lo interesante y, a mi juicio verdaderamente revolucionario de estas músicas, son los entre-juegos libres –a veces tensos y a veces fluidos– entre lo sincrónico, lo diacrónico y lo sucesivo: los entre-juegos entre la tonalidad, las formas, el ritmo y las progresiones o el desarrollo de las armonías (muy rico y sorpresivo en el MPB, en la etapa *rebop-bebop* del jazz[42] y en algunas vertientes del rock).[43]

Una de las manifestaciones más importantes de estos entre-juegos, que evidencia claramente un distanciamiento respecto de la sistematización newtoniana, se expresa en lo que se denomina en la música como los metros: los patrones que ordenan el transcurrir sucesivo de las melodías. Algunas páginas atrás señalamos cómo, a partir del siglo XVII, la música de la entonces incipiente modernidad fue estructurándose isométricamente, es decir, con acentos regulares recurrentes; donde primó una subdivisión del tiempo en términos de tres y cuatro (3/4 y 4/4) correspondiente a las subdivisiones melódico-armónicas de la tonalidad.

> A partir del siglo XVII, el diseño rítmico de las melodías y las progresiones armónicas estará contenido en y relacionado al esquema métrico subyacente a cada composición, que se

---

42. Ya a principios de los años cincuenta, el pionero de la etnomusicología caribeña, Fernando Ortiz, apuntaba este desarrollo (1993, pp. 245-251). También el musicólogo Leonardo Acosta (2000). Sobre este proceso en el jazz, ver, entre numerosos escritos, el clásico *Serious music and all that jazz!* (Pleasants, 1969, p. 136).

43. Ver el sugestivo ensayo “The Lennon-McCartney Songs”, incluido en Cooke (1982).

> indica por su compás (*time signature,* e.g. 3/4, 4/4, etc.) (Westrup y Harrison, 1985, p. 354; mi traducción).

En el siglo XX, paralelamente al redescubrimiento del tiempo en las ciencias de la materia, la gran música occidental (a través de compositores como Stravinsky, Bartók o Hindemith, y del impacto en ella de las músicas afroamericanas: de Villa-Lobos, Amadeo Roldán, la rumba, el tango y el jazz, por ejemplo) experimentó un tremendo incremento en el interés en torno a las variaciones en los ritmos y metros.[44] Se elaboraron composiciones donde la métrica simple ternaria y binaria fue enriquecida con o sustituida por metros más complejos, como 5/8, 7/16, 13/16,[45] o composiciones multimétricas, que se mueven sucesivamente por distintos metros. No obstante, la música clásica mantuvo la subdivisión en términos de unidades equivalentes: 5 unidades de tiempo equivalentes (de corcheas) por compás, o 7 unidades de semicorcheas en cada compás, o 13, etc., siguiendo los ejemplos arriba mencionados.

Las músicas mestizas "mulatas" del Nuevo Mundo contribuyeron a los cambios en el paradigma que la relatividad y el redescubrimiento del tiempo representaron para la cosmovisión newtoniana previamente y, a mi juicio, de una manera más radical. En su proceso de configuración como formas propias de expresión sonora resistieron la tentación –y la presión– "civilizatoria"

---

44. La erudita investigación de Sachs (1953), en su último capítulo enfatiza la importancia del impacto del jazz en los metros de la música clásica occidental del siglo XX (menciona, también, aunque de manera secundaria, a la rumba). Sobre la importancia del elemento del ritmo en la música clásica del siglo XX ver también Salazar (1939 o 1944).

45. Incorporados, en ocasiones, de la música popular o folklórica de los márgenes europeos de occidente, como las tradiciones eslavas y húngaras evidentes en las composiciones de Bartók (1931 y 1979).

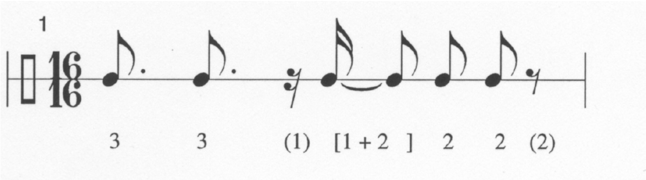
de sistematizar, a la manera occidental, su métrica. En el surgimiento de la primera música de salón criolla caribeña –la danza– a mediados del siglo XIX, la óptica civilizatoria denunciaba su supuesto "defecto en forma": la incongruencia métrica entre lo que debían tocar la mano derecha y la izquierda en el piano, es decir, entre su canto –la melodía– y su *basso ostinato* que definía su ritmo bailable.

La música del campesinado antillano, también mulata, manifestaba igualmente ese tipo de "incongruencia". El primer libro escrito sobre la música puertorriqueña, claramente desde una óptica civilizatoria, señalaba sobre el seis, el principal género de la música campesina: "La métrica de su movimiento acompañante es una mezcla del ritmo ternario con el binario, aunque al llevarlo a notación (...) se fija como compás de 2 por 4" (Callejo, 1971, p. 243).[46]

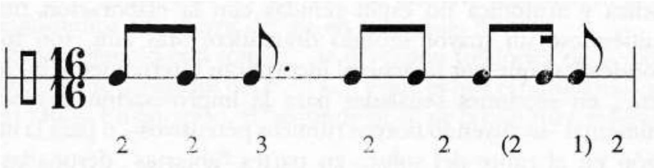
Sin abandonar la pretensión a un enriquecimiento y desarrollo melódicos propios (extraordinario en los *spirituals* y toque de santo, y presente, con mayor o menor intensidad, en todas las músicas mulatas), éstas intentaron mantener la ordenación sucesiva de la composición en el estilo métrico heredado de la tradición africana: a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas –lo que se conoce en la vertiente tropical de estas músicas como "las claves"–. A partir de la modificación de la notación occidental –pues no se ha desarrollado aún otra forma, que yo conozca, de plasmarla en la escritura–, la clave

46. Este fenómeno ha sido analizado con referencia a varios géneros –tanto campesinos, como urbanos– principalmente de Cuba y Puerto Rico por una de las más importantes contribuciones de la musicología cubana contemporánea: Rolando Antonio Pérez Fernández (1988).

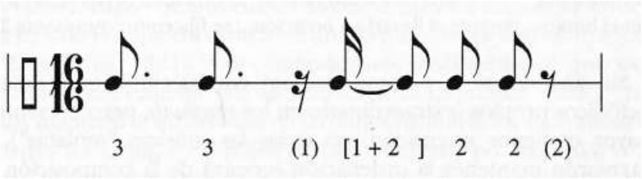
que define la métrica de la mayor parte de la música caribeña se formularía así:



Esta es conocida entre los ejecutantes como la "clave 3-2". Otros ejemplos de clave, entre numerosas variaciones, son la clave de samba:



o la clave 2-3 utilizada en la bomba holandé puertorriqueña, en el guaguancó habanero y matancero y en la mayor parte de la música de la santería cubana:[47]



Aunque la expresividad melódica en la tradición musical africana y de las músicas negras de América requiere estudiarse y justipreciarse con mayor detenimiento, lo cierto es que, con frecuencia,

47. Agradezco al compañero etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez estas transcripciones.

en estas las claves supeditan las melodías a un papel básicamente de acompañamiento a los ritmos. El estudioso Janheinz Jahn apunta, por ejemplo, que: "los tambores dirigen la actuación de los cantantes a tal punto que cabe decir que el canto acompaña a los tambores" (1963, p. 310), aunque los toques de santo evidencian que esto no siempre es así.

No obstante, lo cierto es que predomina el canto antifonal –de llamada y respuesta: solista y coro– y la manifestación melódica se expresa, generalmente, en un fluir repetido de frases reiterativas dentro de lo que Finkelstein y Bartók identificaban como forma "abierta" de canción (en contraposición con la forma "redondeada" que posibilitó un mayor desarrollo melódico y las progresiones armónicas). En las músicas "mulatas", por el contrario, las claves estructuran métricamente unas formas redondeadas, donde la elaboración melódica y armónica no están reñidas con la elaboración rítmica. Más aún, son formas redondeadas que por lo general incorporan internamente la forma abierta, en secciones señaladas para la improvisación virtuosística instrumental –incluyendo floreos rítmicos percusivos–, o para la improvisación en el cante del solista en partes abiertas destinadas a la llamada y respuesta.
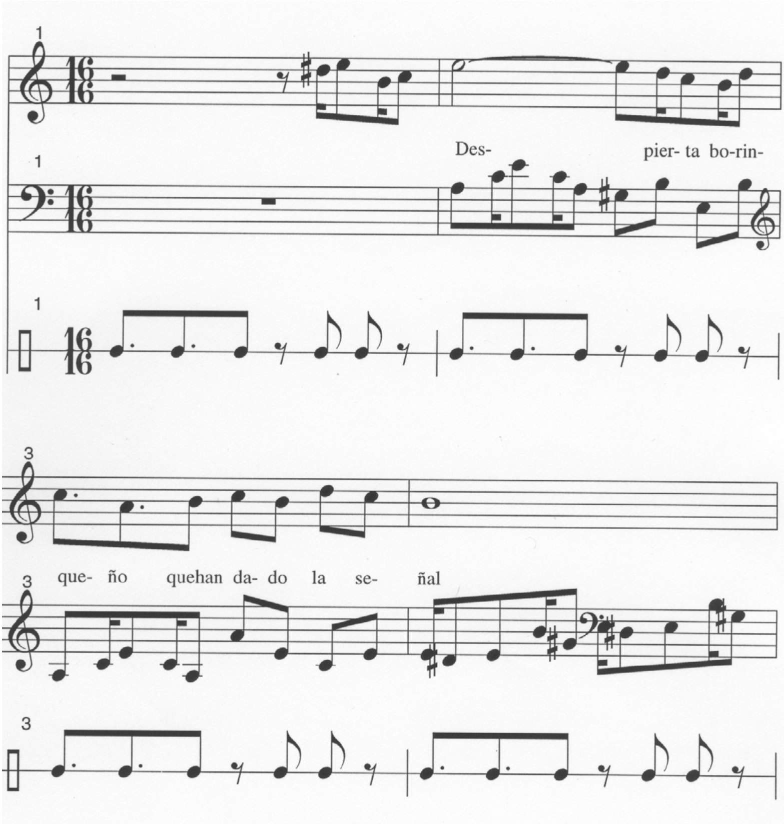
Las claves ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo: no como flujo a la manera de una onda,[48] sino a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes.[49] Aunque las claves son métricas rítmicas, no debe confundirse la clave con el ritmo. Las claves constituyen patrones de ordenación métrica –equivalente al *un*-dos-*un*-dos

48. Atención a los paralelos con las discusiones introducidas por la mecánica cuántica en la ciencia.
49. Ello rompe, de paso, la distinción entre lo analógico y lo digital.

del 2/4 europeo, o al *un*-dos-tres-*un*-dos-tres del 3/4, al *un*-dos-tres-cuatro-cinco-*un*-dos-tres-cuatro-cinco del 5/8, etc.– que subyacen (en ocasiones no explicitadas por los instrumentos percusivos) a toda una composición o un segmento definido de una composición. Sobre cada clave se elaboran numerosos ritmos distintos y combinaciones polirrítmicas que definen o caracterizan los diversos géneros que conforman una tradición musical. La clave 3-2, en diferentes tempos, subyace métricamente, por ejemplo, tanto a algunas de las más señoriales danzas, como a la más bullanguera guaracha, a la plena festiva, al melancólico seis mapeyé, o a las combinaciones polirrítmicas de la salsa, para poner sólo ejemplos de la tradición musical puertorriqueña (Álvarez, 1992, pp. 29-42).
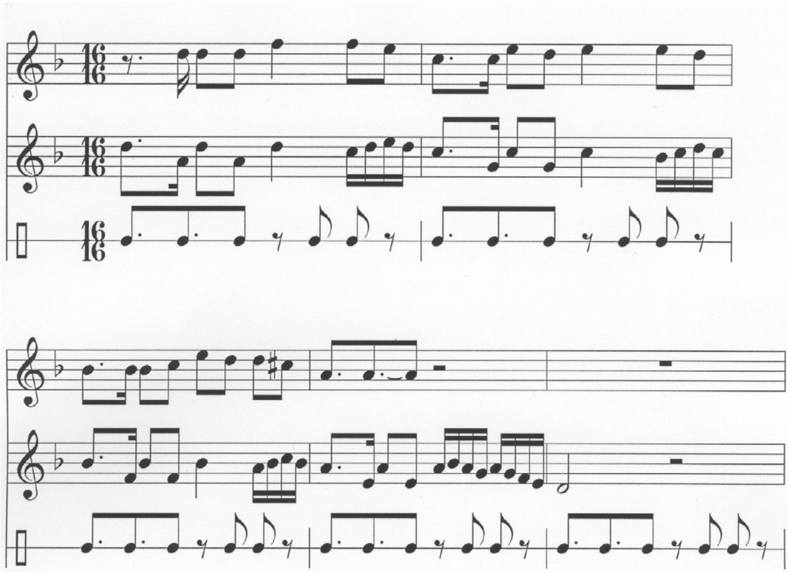
He preparado, con la colaboración especial del etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez, unos ejemplos ilustrativos de la diversidad rítmica sobre una misma clave. Hemos transcrito fragmentos de tres ejemplos de los distintos géneros arriba mencionados entre los que se estructuran sobre la métrica de la clave 3-2. En la parte inferior de la partitura (en el "primer piso") hemos transcrito la clave. Sobre ella, hemos colocado el ritmo que caracteriza al género (que puede ser percusivo o establecido por alguno de los instrumentos melódico-armónicos), y en la parte superior hemos colocado un fragmento de la melodía (que encierra también ritmos).

El primer ejemplo está tomado de la versión folklórica de la danza "La Borinqueña" de mediados del siglo XIX, y que es hoy el himno nacional de Puerto Rico. En este caso, el "segundo piso" de la partitura, referente al ritmo, lo hemos transcrito en forma melódica ya que en los conjuntos de danzas el ritmo se expresaba con una segunda voz melódica –un *obbligato*– ejecutada por los vientos-metal, sobre todo el bombardino:
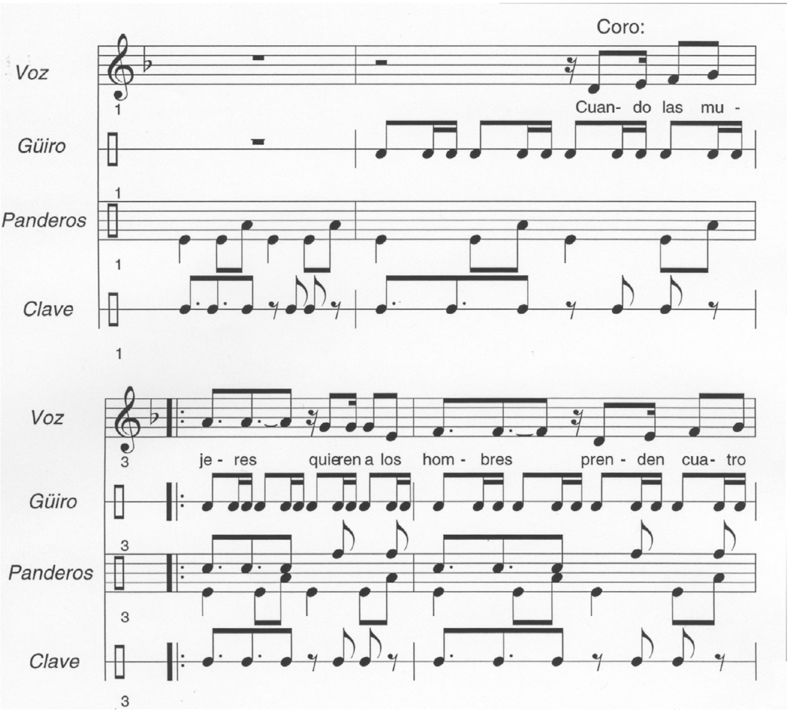


El segundo ejemplo es una transcripción de un tipo de música campesina, el seis, de tiempo “inmemorial”, que en el Caribe puede ser fácilmente el siglo XVIII. En este género, el ritmo se establece principalmente desde la armonía: por el acompañamiento de la guitarra y, de mayor importancia aún, por los *obbligatos* (segunda voz melódica suplementaria) –respecto de la voz– de su principal instrumento melódico, el cuatro, que es una versión criolla del laúd. Estos *obbligatos* de cuatro identifican para el trovador la variante de seis sobre la cual deberá improvisar. Para el

ejemplo, la variante Mapeyé, hemos transcrito el ritmo en la forma melódica del *obbligato* de cuatro:



El tercer ejemplo es de una de las plenas más populares: "Cuando las mujeres quieren a los hombres". La plena es música originada en las primeras décadas del siglo XX e identificada con el proletariado. Hemos colocado dos niveles de ritmo: el ritmo básico en el nivel inferior (inmediatamente sobre la clave) que lo produce generalmente un pandero, y un ritmo complementario también percusivo en un nivel superior, que es el que produce el güiro; de tal manera que los lectores pudieran tener un ejemplo de la clave sobre una combinación polirrítmica, en este caso, muy sencilla:



Al intentar ordenar en la notación de la modernidad occidental composiciones en métrica de clave, sobre todo en los compases predominantes de 2/4, 3/4 y 4/4, se produce una irregularidad en los acentos que la musicología occidental ha denominado como "formas sincopadas" y que, según esta disciplina, caracteriza a todas las músicas mulatas. Aparte de que estas músicas utilizan también acentos móviles que chocan con la estabilidad de acentos de la sonoridad de la modernidad occidental –incluso en momentos en que no son utilizados– la métrica en claves rompe con la regularidad temporal y genera, para oídos eurocéntricos (y el paradigma newtoniano de la filosofía de la ciencia moderna) la imagen de una particular disposición al caos. Como señala la voz "autorizada" del *Harvard Dictionary of Music*: *"Syncopation is (...) any*

deliberate disturbance *of the* normal pulse of meter"[50] (Apel, 1982, p. 827; énfasis mío).

Por su valor descriptivo y de síntesis, he utilizado el término "músicas mulatas", pero tengo algunos reparos con el concepto. Denominando así a estos tipos de música, podría parecer que otorgamos primacía a su dimensión étnico-racial (Tagg, 1989, pp. 285-298).[51] Podría darse la impresión de que su característica definitoria está constituida por la combinación entre elementos musicales europeos y africanos a la manera de los rasgos somáticos en la genética, donde priman las permanencias –ahora combinadas– de unos trasfondos. Aquí quisiera experimentar respecto de una de las vertientes de estas músicas, la "tropical", una aproximación diferente. No concentraré mi análisis en los trasfondos (los genes), sino en su (termo)dinámica, en los procesos irreversibles de su conformación y expresión: en los procesos sociohistóricos que marcaron las maneras en que los trasfondos se combinaron, y las expresiones sonoras novedosas que surgieron en –y más allá de– las combinaciones. En otras palabras, examinaré las músicas mulatas, no sólo por los ingredientes que combinan esos sancochos o ajiacos –para usar la conocida metáfora de Fernando Ortiz– sino principalmente por su proceso de "cocción": es decir, como partes de una historia (o historias).

50. "La síncopa es (...) cualquier alteración deliberada del pulso normal de la métrica".

51. Se opone a conceptos que caracterizan músicas en términos étnicos. Algunos de sus argumentos son similares a los presentados aquí; no comparto, por otro lado, su crítica a la identificación cultural de formas musicales como "esencialistas", pues la identificación cultural puede ser histórica y, en ese sentido, cambiante. Tampoco comparto su aparente nominalismo, es decir, reducir en última instancia el análisis a los individuos. El hecho de que cualquier persona pueda llegar a ser diestro y creativo en cualquier tipo de música no significa que unos tipos de sonoridades se identifiquen históricamente con unas culturas. Espero quede claro en los argumentos que siguen.

La relación entre estos procesos sociohistóricos y las expresiones sonoras que en ellos fueron cuajando nos dice mucho de estas músicas; así como también sobre los procesos sociohistóricos mismos. La consideración de la dimensión étnico-racial de las relaciones sociales en los procesos sobre los cuales estas músicas mulatas fueron conformándose y transformándose será de importancia central en la investigación de los ensayos de esta Antología. Pero será fundamental, además, incorporar al análisis otras dimensiones de las relaciones sociales, indisolublemente vinculadas a aquella en la dinámica histórica. Particularmente importante, como hemos visto en la discusión precedente, son las dimensiones civilizatorias y epocales, las relaciones de clase y de género, y las tensiones entre lo comunitario, lo nacional y lo global.

"¡Yo quiero un pueblo que baile en las calles!"[52] La música como praxis y las diversas dimensiones de las identidades colectivas

Las aproximaciones a la sociología de la música que hemos visto hasta ahora se concentran, principalmente, en la dimensión social que expresan distintas elaboraciones de la sonoridad. En otras palabras, centran su análisis en aquello que la música expresa. Pero la sociología de la música se ha enriquecido con otra corriente de investigación, desarrollada principalmente desde el nuevo campo académico de la comunicación social, cuyas contribuciones

52. Frase de la canción "Yo quiero un pueblo", del compositor argentino Salako Telechea. Fue popularizada por Danny Rivera en el LP *Mi hijo* (1971). Danny Rivera, puertorriqueño de cuna obrera, estaba en ese momento escalando la cima de la popularidad como cantante, principalmente romántico, que muchos años más tarde aún conserva. "Yo quiero un pueblo" se ha mantenido como una de las canciones de contenido sociopolítico más populares en Puerto Rico.

convendría tomar en cuenta. Esta corriente aborda los procesos sociales en la conformación y las repercusiones de ese vehículo de expresión; es decir, desde el punto de vista de la producción, circulación (o distribución) y utilización (o consumo) de la música, analizando no sólo el acto o el producto cultural, sino además "las mediaciones a través de las cuáles (…) adquieren materialidad" (Martín, 1978, 1987).[53]

En el "Epílogo" a su *Introducción a la Sociología de la Música*, Adorno elaboró magistralmente argumentos a favor de la importancia del análisis de la relación entre los significados de la música y lo que llamó "la vida musical" (el entorno social de su producción, circulación y consumo), relación que él reconoce ausente en el cuerpo de su propio libro. No obstante, reaccionó inicialmente en forma negativa al surgimiento de esta corriente investigativa. Se refería a ella, en forma un tanto despectiva, como "*Empirical Sociology of Music*", a mi juicio equivocadamente, pues entiendo –como parecería derivarse también de los argumentos de su "Epílogo"– que toda sociología conlleva una dimensión empírica, lo que es distinto del empiricismo que significaría limitarse a ella. Ciertamente esta corriente produjo en sus inicios trabajos muy pobres (ver, por ejemplo, Silbermann, 1962); escritos permeados de un sociologismo que, deslumbrado por las encuestas de opinión y las estadísticas de preferencias o reacciones subjetivas en torno a la música, obviaba el análisis de la música en sí. De esta manera, dichos trabajos soslayaban, en la música, su naturaleza de expresión artística, donde su dimensión estética no podía ser ajena a sus significados. Como fustigaba Adorno:

53. Frase de uno de los libros que se tornó prontamente en clásico de los estudios de la comunicación social en América Latina.

> *A sociology of music in which music means more than cigarettes or soap in market researches takes more than an awareness of society and its structures, and more than a purely informational knowledge of musical phenomena. It requires a full understanding of music itself, in all its implications* (1976, p. 12).[54]

Uno de los intentos musicológicos más complejos y minuciosos de escudriñar las formas específicas de la música misma como vehículo de expresión, se encuentra, a mi juicio, en el trabajo de Deryck Cooke, *The Language of Music* (1959). Cook manifiesta, en este caso de manera implícita, una aversión similar a lo que Adorno llamaba "sociología empírica", al acercamiento que "*disregarding the quality of the object, treat it as a mere stimulus of projections, and confines itself to determining, measuring, and classifying subjective reactions to the object*" (Adorno, 1976, p. 12).[55, 56] Su intento es especialmente

54. "Una sociología de la música en la que la música signifique más que unos cigarrillos o jabón en las investigaciones de mercadeo requiere más que el conocimiento de la sociedad y sus estructuras, y más que el conocimiento puramente informativo de los fenómenos musicales. Requiere una comprensión integral de la música misma, en todas sus implicaciones".

55. "Sin tener en cuenta la calidad del objeto, lo trata como un mero estímulo de proyecciones y se limita a determinar, medir y clasificar las reacciones subjetivas al objeto".

56. Otro intento, muy distinto –desde la etnomusicología–, está recogido en el trabajo de Lomax (1968). Éste es sumamente minucioso y sugerente respecto de las categorías y los elementos de la música a considerar en las investigaciones y los análisis, pero la avalancha de información que se recoge a través de sus sofisticaciones metodológicas queda sin integrarse en interpretaciones significativas. El trabajo resulta, pues, un gran montaje que finalmente dice muy poco. En parte, creo que se debe a que examina los diversos elementos internos de la música (incluyendo el baile) en términos comparativos entre grandes bloques culturales a nivel territorial, sin examinar la dinámica al interior de esas culturas, ni sus contradicciones y antagonismos internos, convirtiendo las culturas en entelequias abstractas.

valioso respecto de la expresión de las emociones y, como tal, se concentra en lo íntimo individual, es decir, en la comunicación entre el compositor y el oyente. Soslaya la dimensión social de la expresividad, sobre la cual enfatiza Adorno, que incluye, pero a su vez trasciende, las emociones individuales. La sociología de la música se concentra en esta segunda dimensión.[57] Ello no significa, necesariamente, descartar la importancia de la intimidad, sino examinar sus vínculos con lo social, como en cierta medida intenta Edward W. Said en sus *Musical Elaborations* (1991) (especialmente su ensayo "Melody, Solitude and Affirmation").

Deryck Cooke basa su análisis en la gran música de la modernidad occidental.[58] Es entendible, pues, que abordara la expresividad musical en términos de los individuos, ya que la cosmovisión de esta modernidad está permeada por lo que se conoce en la teoría política como la "filosofía social del contrato", que ha caracterizado ejemplarmente MacPherson (1962) como la "teoría del individualismo posesivo". En ésta, la sociabilidad se explica solamente en términos de lo que representa para los individuos: la sociedad se entiende como un contrato entre individuos para su bienestar. No es fortuito tampoco que al basar su análisis en la música de la modernidad occidental, Cooke se concentre en la melodía, factor alrededor del cual gravitan sus otros elementos, que él caracteriza meramente como "*vitalizing agents*".

El intento de Cooke de buscar en la música misma los procesos de su expresividad es valioso pero limitado. No hay que

57. El libro *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music* (Supičić, 1987) incluye una amplia bibliografía, aunque muy poco selectiva. El libro es valioso además por su enumeración de los aspectos que cubre la disciplina; sus análisis propios, sin embargo, son sumamente pobres.

58. También Said, lo que puede parecer sorprendente después de sus impactantes denuncias al eurocentrismo en libros tan importantes como *Orientalism*, entre otros.

olvidar que el surgimiento de la música clásica está indisolublemente vinculado a su secularización: al distanciamiento de la música del ritual y el mito, que facilitó que se le concibiera como arte, abriendo las posibilidades de la manifestación de una sensibilidad individualizada. Su expresividad está relacionada, por tanto, a las prácticas que la fueron conformando.

Previo al surgimiento de la modernidad, la producción, circulación y utilización de la música constituían un fenómeno prácticamente simultáneo, imposibilitando, de hecho, estas diferenciaciones. Al ser penetrada por la cultura letrada con el desarrollo de la notación o escritura musical (en el desenvolvimiento histórico del *ethos* racionalizador, que analizaba y discutía Weber), se inició un proceso de diferenciación entre estas esferas, de repercusiones fundamentales para la relación entre las sonoridades y la sociedad: la elaboración y expresión sonora de significados va a estar mediatizada por la comunicación. Este proceso no alcanza, sin embargo, proporciones dramáticas hasta el período de la reproducción mecánica del arte de los sonidos (Benjamin, 1968): el surgimiento de los medios modernos y el mercado, que algunos prefieren llamar cultura de masas, fundamentalmente hasta el siglo XX.

Es una enorme limitación del estrecho sociologismo que fustiga Adorno pasar por alto que su objeto de estudio representa un arte. Pero habiendo atravesado un proceso de diferenciación entre su generación y su realización, es igualmente limitante ignorar la existencia de las redes establecidas por la comunicación social y el mercado, a través de las cuales se realizan sus significados. Los significados de la música están, pues, tanto en su sonoridad, como en sus prácticas. O, dicho de otro modo, las sonoridades y las prácticas musicales se encuentran indisolublemente vinculadas en la realidad.

La música es un arte, es cierto; pero a partir del capitalismo (y, particularmente en su etapa fordista de consumo masivo en el siglo

XX) diversas artes, de manera muy especial la música, se han convertido también en mercancías. Hoy por hoy, la industria musical es una importante generadora de ingresos que mueve millones: en 1990 la venta mundial de discos y cassettes sobrepasó los veinticuatro mil millones de dólares (y estas cifras no incluyen los millonarios réditos de los espectáculos musicales, ni otras facetas de la industria, como videos, etc.).[59] Las "estrellas" del *performance* musical han alcanzado los más altos escalafones de ingresos; ciertas maneras de practicar música se han convertido en unas de las más importantes vías de mejoramiento económico y ascenso social, y el sueño del estrellato, en una de las más poderosas ilusiones en el mundo popular.

La reproducción mecánica de la música y su avasallante proceso de mercantilización han dramatizado la importancia de estudiar la relación entre los significados sociales de diversas formas de sonoridad y las prácticas musicales; relación que, como hemos venido argumentando, es importante considerar también en el estudio sociológico de la música para períodos previos. El mundo del mercado ha penetrado, incluso, las músicas conformadas antes del desarrollo de este proceso como la música clásica y la folklórica, por ejemplo.[60] Pero el fenómeno reviste particularida-

59. Cifras de la *International Federation of Phonographic Industry*, según citadas por Negus (1992, pp. 159-160; apéndice 2). El apéndice 2 subdivide las ventas por países. Las ventas de grabaciones en los Estados Unidos fueron en 1990, U$S 7541 millones de dólares. Según el periódico *El Nuevo Día* de San Juan del primero de marzo de 1995, éstas parecen haberse elevado a sobre U$S 12.000 millones en escasamente cuatro años. Los boletos para espectáculos musicales representaron para el mismo año (1994) U$S 1400 millones.

60. En América Latina se ha desarrollado una importante corriente analítica que aborda la relación entre capitalismo y folklore, aunque lamentablemente aún no ha profundizado sobre el folklore musical, sino que ha concentrado sus investigaciones más bien en las artesanías. Ver, por ejemplo, Lauer (1982) y los trabajos de Néstor García Canclini (1977, 1982 y 1992). Ver también el valioso libro *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America* (Rowe y Schelling,

des especiales cuando se trata de músicas conformadas (o que han logrado una cristalización sonora característica) en el período atravesado por su reproducción mecánica, como la música "tropical". En éstas, el mercado no sólo ha influido sobre la producción de sonoridades, sino ha sido uno de sus elementos constitutivos y fundamentales. La relación entre su producción, circulación y consumo resulta analíticamente inseparable de los significados sociales que expresan.

No es fortuito entonces que algunas de las más importantes contribuciones europeas a la sociología de la música respecto de las prácticas musicales hayan sido investigaciones sobre el fenómeno pop, es decir, sobre una música atravesada por la comercialización y por la importancia de su reproducción mecánica.[61] Estos estudios incluyen valiosa información y proveen interesantes sugerencias analíticas que podrían utilizarse en investigaciones y análisis de otros tipos de música. Reproducen, no obstante, el creciente distanciamiento que se fue dando en la sonoridad de la modernidad occidental durante el siglo XX entre las denominadas música clásica, folklórica y popular (llamadas también "música de arte", "música

1991), que se nutre de los desarrollos de esta corriente analítica. Sobre música ver de Laurent Aubert (2007), especialmente capítulos 3 y 9, y específicamente en torno a la experiencia de América Latina, Ana Maria Ochoa (1999, 2003).

61. Keith Negus (1996) recoge los elementos centrales de análisis y polémicas en esta literatura, e incluye numerosas referencias bibliográficas. También su libro posterior en español (2005). Entre estos estudios merecen destacarse las investigaciones de Harker (1980), Firth (1981) y del propio Negus (1992). Una importante excepción es el libro de Attali (1977), citado a comienzos de este ensayo, que presenta un panorama abarcador, polémico y sumamente sugestivo sobre las prácticas musicales previas a su reproducción mecánica, concentrándose, de hecho, en la música clásica. Otra notable excepción, particularmente valiosa respecto de las vinculaciones entre las prácticas musicales y la relación entre los géneros (femenino y masculino), sobre todo de la manera en que se manifiestan en las artes plásticas, es Leppert (1988).

tradicional" y "música comercial"), en lugar de convertir este distanciamiento en objeto de análisis. Las prácticas que caracterizan a la música tropical más importante de las últimas décadas, la salsa, aunque ubicadas principalmente en el ámbito de la llamada "música popular", nos conducen a examinarlas en su interrelación con los otros tipos de música. La salsa incorpora mucho de folklore, y es influida e influye decisivamente la composición "erudita".

Urge, pues, a mi juicio, quebrar lo que Walter Guido llamaba la "interignorancia" entre los estudios de la música clásica y la popular (1977, pp. 286-314). No tomar su distanciamiento como un dato, sino como un proceso, que, además entiendo, en las últimas décadas ha comenzado a revertirse. Mi libro *¡Salsa, sabor y control!* (1998) intentó situarse en esa línea[62]. Me propuse examinar la relación entre procesos sociohistóricos y formas de expresión sonora, fueran consideradas folklóricas, populares o eruditas (en las tres existe arte, tradición y también hoy, comercio), atento respecto de todas –aunque de maneras diferentes– a la dialéctica entre expresividad y prácticas.

Los análisis de esta relación se concentran en la influencia de diversas prácticas sobre las sonoridades, cuando en realidad, a mi juicio, la relación se mueve en ambas direcciones. El hecho de haber cristalizado en un período altamente marcado por el dominio del mercado en las prácticas de su reproducción mecánica representó para las músicas mulatas que sus expresiones estuvieran atravesadas de importantes contradicciones y limitaciones. Por otro lado, la gran contribución de su expresión sonora, que quebraba las limitaciones de la cosmovisión newtoniana en sus entre-juegos

62. Los ensayos incluidos en el libro editado por Christopher Norris (1989) y Alan Durant (1984) constituyen valiosos intentos previos. También el libro de Firth (1996). Ver también, a nivel conceptual, el excelente ensayo del etnomusicólogo brasileño José Jorge de Carvalho (1992, pp. 403-434).

libertarios en las diversas dimensiones del tiempo, repercutió en sus prácticas. Prácticas que, a su vez, incidían en, o fortalecían, el desarrollo de cosmovisiones alternativas especialmente significativas para las identidades y las relaciones sociales. Veamos.

En primer lugar, en las músicas mulatas –como en la tradición occidental, y contrario a muchas músicas folklóricas tradicionales de otras culturas– existe la práctica de la composición y la noción de compositor: un creador musical que previo a la ejecución de la música, ha pensado y elaborado posibles desarrollos de ideas sonoras para una unidad expresiva redondeada, que plasma gracias al desarrollo de la notación musical, en una partitura. Pero contrario a la trayectoria de la modernidad occidental, en estas músicas no se pretende que el compositor lo determine todo. En las más trabajadas de estas músicas mulatas la elaboración de sonoridades es un proceso en colaboración y abierto. La práctica de la composición no es, generalmente, autoritaria ni individualista: está basada en el reconocimiento de la presencia de otros e, intrínsecamente vinculado a ello, en una visión de la música, no sólo como expresión, sino como comunicación (y en diversas direcciones, por añadidura). Generalmente existe, además del compositor, un arreglista artista, quien no sólo transcribe los dictados del compositor, sino que enriquece la pieza con diversos giros y detalles sonoros. El arreglista es figura de gran importancia en estas músicas.

Pero más fundamental aún, a mi juicio, es la participación activa que las prácticas de composición en estas músicas permiten a (o, mejor aún, promueven entre) los músicos que van a tocarla. Estos, incluyendo al cantante en las piezas vocales, no son meros ejecutantes, sino que participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan la individualidad de sus estilos propios. La cosmovisión determinista del universo sistémico se quiebra ante la sorpresa de la ornamentación y

la improvisación espontánea, es decir ante la presencia de procesos irreversibles.[63]

La importancia que otorgan estas músicas a la improvisación es, de hecho, la segunda práctica fundamental que quería adelantar acá.[64] Las más elevadas expresiones de estas músicas mulatas no sólo permiten la ornamentación improvisada de los instrumentistas a lo largo de la pieza, a base del conocimiento de sus instrumentos y sus particulares estilos de ejecución, sino que además desarrollan formas que promueven la improvisación: composiciones que incluyen secciones específicas dedicadas a la manifestación virtuosística de los diversos componentes de un conjunto musical. Estas se conocen en el jazz como los "*jam sessions*" y en la música tropical como las "descargas". En estas formas, la improvisación es un fenómeno de comunicación, pues se responde a lo que el compositor y el arreglista han querido expresar y en entre-juego con la improvisación de los instrumentistas que le han precedido en la sesión. En rigor, se trata de un diálogo vivo, de una cadena de vínculos comunicantes entre expresiones artísticas de virtuosismo. Las improvisaciones no son pues manifestaciones individuales, sino expresiones de individualidad en una labor de conjunto; trascienden, en esa forma, la tradicional diferenciación

63. Éstas eran características fundamentales de la música europea también previo a la modernidad, según el ensayo de Barry Hayward (1991, p. 9), quien dirige un grupo que ha grabado numerosos CDs de la llamada "música antigua". Algunos elementos perduraron en las Fugas y en las *cadenzas* de algunos conciertos. Complicaría demasiado la argumentación de este capítulo examinar los procesos irreversibles de la ejecución aún en músicas que no propician la improvisación. Podemos sugerir al respecto la lectura del sugerente ensayo "*Performance as an Extreme Occasion*", en Said (1991).

64. La relación entre significados y prácticas en torno a la improvisación es sugerentemente trabajada para la música occidental, el jazz y el rock, por Alan Durant (1989, pp. 252-282). Sobre la improvisación en el jazz, podría consultarse también Peasants (1969).

entre lo singular y lo plural. La composición es una práctica colaborativa, dialogante, que quiebra en la producción simbólica la teoría del individualismo posesivo. La improvisación es expresión de reciprocidad, donde la individualidad se constituye no en términos de lo que busca o lo que recibe (como en el individualismo posesivo de la teoría social del contrato), sino de lo que ofrece, de lo que da.

La comunicación a través de la cual se elabora la sonoridad resultante en la música tropical no se da únicamente entre los que producen la música (el compositor, el arreglista y los músicos), sino también entre estos y sus receptores, es decir, quienes la utilizan o consumen. El creciente distanciamiento entre los músicos y su público en la producción sonora que ha experimentado la gran música de la modernidad occidental ha permeado también a toda música que trasciende el ámbito puramente comunitario, pero en grados diferentes. Manifestando una distinta concepción de la sociabilidad, el público en la música tropical es rara vez pasivo. Se comunica constantemente con los músicos, siguiendo la clave con las palmas de las manos, cantando el coro, demandando intensidad o *"¡sabor!"* y, sobre todo, bailando.

En la actividad *¡Pa' la calle, bailador!*, celebrada el 3 de marzo de 1995 en el Centro de Convenciones en San Juan, Papo Lucca, director musical de la orquesta salsera La Sonora Ponceña, estimulando la participación del público, expresaba desde la tarima, abiertamente y a todo pulmón: "¡de eso se trata la salsa: de la comunicación entre ustedes y nosotros!"

En las músicas negras existen numerosos ejemplos de una intensa comunicación recíproca entre bailadores e intérpretes, donde la sonoridad resultante es, de manera determinante, producto de ese diálogo, de esa intercomunicación. Un fenómeno similar ocurre en músicas de los márgenes europeos de occidente, como el flamenco, o lo que en general se conoce como el baile español. En las

músicas mulatas del Caribe hispano, muy influenciadas por ambas tradiciones, esta comunicación recíproca se mantiene muy viva en la memoria cultural, aunque su manifestación se encuentra muy mediatizada ante el quiebre de su entorno comunitario, y pierde mucha de la intensidad presente en las tradiciones originales.

Esta comunicación desde el público es muy importante para el desarrollo espontáneo de las ornamentaciones y la improvisación, pues los músicos responden a las reacciones en torno a lo que están tocando y, en ese sentido, puede decirse que, de cierta manera, se quiebra la división tajante entre productores y consumidores en la elaboración de las sonoridades. Quiebra también esta práctica la concepción de la composición como universo predeterminado "a lo Newton", infinitamente repetible por la partitura, ante la incorporación constante de dichos procesos irreversibles. Esta comunicación poli-direccional en esos múltiples diálogos ejemplifican maravillosamente la relación entre los significados que un tipo de sonoridad encierra y las prácticas musicales a través de la cual se constituye.

La última de estas prácticas musicales que quisiera señalar acá se ubica en la valoración que otorgan las más desarrolladas de estas músicas mulatas a la heterogeneidad de los timbres, es decir, a quebrar la jerarquía entre los distintos instrumentos. La relativización de las leyes de la gravedad tonal está entretejida con unas prácticas distintas de interrelación entre las voces instrumentales.

El timbre en musicología es "la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro (...) es en música análogo al color en la pintura" (Copland, 1980, p. 64); de hecho, el término más utilizado en inglés para timbre es *tone-colour* (Westrup y Harrison, 1985, p. 548). Aunque técnicamente incluye otras sutilezas,[65] en términos generales los timbres identifican a los distintos

65. Por ejemplo, las distintas cualidades de sonido producidas por cada una de las cuerdas de una guitarra que son de distintos grosores; o por si son éstas de

instrumentos. Una misma nota, o grupo de notas, o una misma melodía, suena distinto si se toca en un violín o un clarinete o una trompeta o un piano.

El timbre es un elemento fundamental en la expresividad de la música.[66] En sociedades de culturas híbridas, cuya expresividad sonora incorpora diversas tradiciones musicales, los timbres adquieren un significado especial asociado a la herencia de sus tradiciones constitutivas. Aunque a veces estas connotaciones resultan pedestres e, incluso, incorrectas, en el Caribe, por ejemplo, el timbre de violín se asocia con la sonoridad europea, con el núcleo central original de la modernidad occidental; la guitarra, con la tradición española (o hispano-árabe); el güiro con la tradición indígena; y los tambores, con la herencia africana. Ahora bien, de maneras muy interrelacionadas con ello, los timbres fueron adquiriendo otras connotaciones asociadas a otros tipos de identidades sociales, especialmente de clase social, que se entretejen con su función de expresividad estética. El timbre metálico de los instrumentos de cuerda con plectro –el cuatro[67] y el tres, principalmente– como también el güiro, se vinieron a identificar con el mundo campesino; el acordeón (o más precisamente, la sinfonía de mano) con el mundo popular transeúnte, de los marineros especialmente; los tambores, con los esclavos, y los panderos con el proletariado; los vientos-metal (en Puerto Rico, especialmente el bombardino), con los trabajadores urbanos diestros o artesanos, asociado su timbre a las bandas militares, en el siglo XIX una

---

metal o de nylon; o si se tañen con uña –plectro– o con dedo, o utilizando la técnica de apoyando o tirando.

66. Compañeros especialistas en estudios literarios me señalan que en la narrativa europea el tambor y las trompetas se asocian a la épica, mientras la flauta y el laúd a lo pastoral.

67. En Cuba, la criollización del laúd mantuvo su nombre original y, como el cuatro en Puerto Rico, se identifica con su música guajira.

importante vía de ascenso social para los mulatos y negros libres. Los timbres connotan también identidades generacionales: la sonoridad de tríos, por ejemplo, identifica hoy "la música del ayer"; mientras que la guitarra eléctrica ha significado "juventud" en los últimos ¡cincuenta! años, al menos.[68] Estas asociaciones de los timbres sonoros con los diversos tipos de identidades sociales, no es, evidentemente, mecánica. Es parte de la compleja dinámica de interrelación entre música y sociedad que en este libro se intenta examinar.

Un gran aporte de la modernidad occidental a la organización humana de los sonidos fue el extraordinario desarrollo de la polivocalidad (la producción sonora basada en la combinación simultánea de diversas voces). Este desarrollo estuvo asociado a una música conformada por una gran heterogeneidad de agentes sonoros o familias de instrumentos. Fue acompañado, no obstante, por una clara jerarquización de estos. Tomaba un carácter un tanto fluido, como fluida era a su vez la estratificación social en la sociedad capitalista sobre la cual se iba paralelamente asentando, donde la movilidad social individual fue tornándose posible (contrario a la sociedad estamental del Antiguo Régimen), mientras se mantenía una estructura social estratificada. Solistas de diversos instrumentos podían brillar en algún concierto o en alguna sección particular de alguna composición, pero a nivel grupal general las jerarquías entre timbres estaban claramente establecidas. Estas incluso se manifestaban en la distribución espacial de los

68. Aunque no es tan pertinente para la música tropical, es preciso añadir que los timbres se han asociado también con identidades epocales. Por ejemplo, para Mozart, el timbre del oboe (tan utilizado en la música cortesana y el Barroco) significaba tradición, mientras que el del clarinete, instrumento de reciente incorporación a la orquesta en aquel momento, expresaba modernidad, como intento argumentar en (1984, pp. 16-17).

diversos grupos de instrumentos de la orquesta sinfónica.[69] En un primer plano encontramos los instrumentos de cuerda con arco (violín, viola, violoncello y contrabajo) que podría argumentarse representan al tercer estado, al pueblo, que en el momento de la consolidación de la orquesta irrumpía protagónico en la historia. Estos instrumentos eran, como los ciudadanos de las emergentes repúblicas, iguales y a su vez distintos; liderados por el violín, como debía supuestamente liderar la burguesía al tercer estado. De hecho, el *concertino*, es decir, el primer violín, está establecido que sea el líder de la orquesta. En un segundo plano se colocan los vientos madera (la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot) que, como sonoridad de conjunto, se asocian a la aristocracia cortesana.[70] En un tercer plano aparecen los vientos metal (trompa, trompeta, trombón y tuba) cuyo timbre evoca al militarismo del feudalismo superado; y finalmente se encuentra la percusión, que la modernidad occidental asociaba con lo primitivo. Era de esperar que en una sonoridad que gravitaba en torno de la tonalidad, se colocara en la jerarquía inferior a los membráfonos (en términos amplios, los tambores), los instrumentos cuyo timbre no produjera tonos, imposibilitados, por lo tanto, de expresar melodías.

Las más elaboradas expresiones de las músicas mulatas aprovechan la tradición polivocal y la riqueza instrumental, pero quiebran la jerarquización establecida. En los conjuntos de salsa, a manera de ilustración, la percusión se coloca –desafiante e irreverentemente– en la línea frontal. Estas músicas fueron rompiendo con la idea de que unos timbres –y sus instrumentos– lleven "la voz cantante",

69. Sería interesante examinar su relación con la historia de la arquitectura de las salas de concierto.

70. Aunque cada instrumento provoca también otras asociaciones, como antes señalamos para el clarinete y la modernidad; identificación que se ha fortalecido en el siglo XX por la asociación de este instrumento con el jazz.

mientras los otros los acompañan. En su sonoridad, que expresaba la relativización de las leyes de la gravedad tonal, fueron desarrollando una expresividad basada en la multiplicación integrada de timbres, ejerciendo cada uno una voz propia. Paralelo a lo que fui explicando respecto de la importancia otorgada a la improvisación de los diversos componentes de un conjunto, estas músicas desarrollaron paulatinamente formas que no solo permiten, sino que estimulan la manifestación virtuosística de las diversas voces propias de los distintos instrumentistas. En los *jam sessions* del jazz, como en las descargas de la salsa, la elaboración virtuosística de las diversas voces se expresa tanto en los timbres valorados por la música de la modernidad occidental –el violín, el piano o la flauta–, como en aquellos que esta había subvalorado: el trombón, el bajo, la batería, los bongoes o las congas.

Igualmente, aunque la polivocalidad basada en la combinación de voces propias matizaba la importancia de un líder, el liderato en la coordinación sonora de los conjuntos de las músicas mulatas no recae siempre en un mismo instrumento, como es en la orquesta sinfónica el *concertino*. El liderato coordinador puede ejercerse tanto desde la tímbrica del piano, como desde el timbre del trombón, de la trompeta, del bajo, o de la percusión.[71]

Dados los significados que expresan los diversos timbres sonoros en términos de las identidades socioculturales –civilizatorias, étnicas, clasistas–, la valoración en las músicas mulatas de la heterogeneidad de sus timbres trae consigo implicaciones fundamentales en torno a las concepciones de la sociabilidad, y reafirma

71. Esta variedad tímbrica de liderato puede evidenciarse de manera contundente en la rica información sobre los directores musicales de los conjuntos de son (incluye a casi todo lo que acá denominamos “tropical”) que provee Blanco (1992).

así la utopía de una democracia que incorpore la valoración y respeto de las diferencias.

Esto nos lleva a una última consideración. En la segunda sección de este ensayo, comencé a presentar algunas diferencias centrales entre las dos grandes corrientes de los inicios de la sociología histórica. Me concentré en ese momento en sus visiones encontradas sobre la modernidad. He ido adelantando en las dos secciones subsiguientes otra diferencia central, que quisiera redondear ahora. Se trata de la concepción weberiana de la racionalidad como correspondencia entre medios y fines, fundamental para la teoría del individualismo posesivo: de la sociabilidad como un contrato para el bienestar de los individuos. Esta filosofía social fue medular en la conformación de la modernidad occidental, desde Hobbes y Locke en el siglo XVII. Ha sido recogida en las Ciencias Sociales norteamericanas de las últimas décadas con el concepto del *economic rational man*: el hombre de racionalidad económica.

Marx, intentando sistematizar teóricamente la cosmovisión de la condición proletaria cimentada sobre el interés de trascender la contradicción entre una producción cada vez más colectiva y su apropiación cada vez más individual, atisbó –aunque a mi juicio no elaboró– una concepción diferente. La racionalidad no podía concebirse sólo como una correspondencia entre medios y fines, porque, colocado de esta manera, se hacía referencia sólo a un tipo (aunque muy importante) de acción social: aquella dirigida a fines ulteriores. Pero, como muy bien vieron muchos siglos antes los ciudadanos de la *polis* griega (y sobre lo cual Aristóteles teorizó en su Ética a Nicómaco), existe también un tipo de acción humana cuyo fin se realiza en la acción misma, o, dicho de otro modo, cuyo fin es inseparable del ejercicio de la acción, donde la racionalidad, por tanto, no puede establecerse diferenciando medios de fines. Este tipo de acción es lo que aparece en la Ética (y otros escritos de Aristóteles) como *praxis* (actuar u obrar) –en

contraposición a *poíesis* (producir)– que se manifiesta, volviendo a términos modernos, en fenómenos interpersonales o sociales como el amor, la amistad y la solidaridad.[72]

La visión solidaria que Marx filosofó nos ayuda a entender esta dimensión fundamental de la sociabilidad: la sociabilidad como praxis. Pero entiendo que esta no es solo, como en los escritos de Marx, un *telos* –una finalidad hacia la cual debemos dirigirnos transformando las condiciones socioeconómicas y políticas que nos mantienen a los individuos separados–, sino también una dimensión de la vida que se experimenta cotidianamente a través de las identidades colectivas. Las identidades socioculturales –civilizatorias, epocales, nacionales, étnicas, clasistas, de género, de sexualidades, generacionales...– no son meramente grupos de presión *poiésicos*, partidos, asociaciones para adelantar o alcanzar sus intereses (aunque puedan constituirse en tales), sino dimensiones de la sociabilidad entendida como praxis societaria, como formas de relacionarse por el valor mismo de la relación. Las identidades socioculturales son, pues, manifestaciones concretas de sociabilidad.

Recordando los argumentos con los cuales inicié este escrito, estas praxis societarias se manifiestan como identidades a través de las dos grandes coordenadas donde la vida transcurre: el tiempo y el espacio. En la medida en que la música es una manera de sentir y expresar el tiempo –y su dimensión bailable, la espacialización de este–, constituye uno de los campos de análisis más fértiles para el examen de la compleja dinámica de las identidades socioculturales y sus interrelaciones. Entre otras formas,

---

72. En la teoría del individualismo posesivo estos fenómenos realmente no podrían existir pues, como bien se expresaría en bolero, "el amor interesado no es amor".

manifestamos lo que somos (incluyendo lo que hemos sido y seremos) componiendo, tocando, tarareando, cantando y bailando.[73]

Por ello, no es de extrañar que, ante la crisis profunda en los paradigmas sociales que hemos atravesado desde las últimas décadas del siglo XX, una de las canciones que en Puerto Rico calara más hondo en la sensibilidad popular decía:

> Tu pueblo es mi pueblo que sufre y trabaja.
> Tu pecho es mi pecho que siente y que ama.
> Tu sangre es mi sangre; tu selva es mi playa;
> tu lucha es mi lucha por ser siempre nada.
>
> Tu puerto es mi puerto de barcos piratas;
> y somos muñecos de aquel que nos paga,
> con unas mentiras, monedas baratas,
> sembrando pobrezas, banderas en casa.
>
> ¡Yo - quie - ro un - pueblo -
> que ría y que *cante*;
> *yo quiero un pueblo que baile en las calles*
> (Rivera, 1971; mis cursivas)

Bibliografía

Acosta, L. (2000). *Descarga cubana: el jazz en Cuba, 1900-1950.* La Habana: Editorial Unión.

Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music.* Nueva York: Seabury Press. [1ra ed. en alemán 1962].

73. A partir del estudio de la música de los puertorriqueños de Nueva York, la etnomusicóloga Roberta Singer , titula su tesis doctoral *My Music is Who I am and What I Do* (1982), citando a uno de sus informantes.

Aharonián, C. (coord.) (2011). *Música/Musicología y Colonialismo.* Montevideo: Editorial Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Álvarez, L. M. (1992). La presencia negra en la música puertorriqueña. En: González, Lydia M. (Ed.), *La tercera raíz* (pp. 30-41). San Juan: Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña e Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Apel, W. (1982). *Harvard Dictionary of Music.* Cambridge: Harvard University Press.

Arentz, I. (1977). *América Latina en su música.* México: Siglo XXI-UNESCO.

Aristóteles (1959). *Ética a Nicómaco.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Arocha, J. (2008) *Velorios y santos vivos,* Bogotá: Museo Nacional.

Attali, J. (1977). *Bruits, essai sur l'economie politique de la musique.* Paris: Presses universitaires de France [edición en español, México: Siglo XXI, 1995].

Aubert, L. (2009). *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age,* Padstow: Editorial Ashgate, traducción de *Musique de l'autre* (2001).

Ballantine, C. (1984). *Music and Its Social Meaning,* Johannesburg: Ravan Press.

Bartholomew, W. T. (1942). *Acoustics of Music,* Nueva York: Prentice Hall.

Bartók, B. (1931). *Hungarian Folk Music,* Londres: Oxford University Press.

Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular.* México: Siglo XXI.

Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna.* Hanover: Editorial del Norte.

Benjamin, W. (1968). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, en: Benjamin, Walter (Ed.), *Illuminations.* Nueva York: Harcourt.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Editorial Routledge.

Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Blanco, J. (1992). *80 años de Son y Soneros en el Caribe, 1909-1989*. Caracas: Editorial Tropykos.

Blomster, W. V. (1976). Sociology of Music: Adorno and Beyond. *TELOS, 28*.

Brown, S. & Volgsten, U. (2006). *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. Nueva York: Editorial Berghahn Books.

Callejo, F. (1971 [1915]). *Música y músicos puertorriqueños*. San Juan: Editorial Coquí.

Carvalho, J. J. de. (1992). As Duas Faces da Tradição, O Clássico e o Popular na Modernidade Latino Americana, *Dados XXXV, 3*, 403-434, reproducido en español por la Revista *Nuevo texto crítico* IV: 8, 1991, pp. 117-144.

Casti, J. (1994). *Complexification, Explaining a Paradoxical World through the Science of Surprise*, Nueva York: Editorial Harper.

Cooke, D. (1959). *The Language of Music*, Londres: Oxford University Press.

Cooke, D. (1982). *Vindications, Essays on Romantic Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Copland, A. (1980). *Cómo escuchar la música*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Derrida, J. (1993). *Specters de Marx*. Paris: Editorial Galelee.

Díaz Ayala, C. (2012). *¡Oh Cuba hermosa! El cancionero político social en Cuba hasta 1958*. San Juan: Mariita Rivadulla Professional Services.

Durant, A. (1989). Improvisation in the Political Economy of Music. En: Norris, Christopher (ed) *Music and the Politics of Culture* (pp. 252-282).Londres: Lawrence & Wishart.

Durant, A. (1984). *Conditions of Music.* Southampton: Macmillan.

Eisler, H. (1990). *Escritos teóricos, materiales para una dialéctica de la música.* La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Finkelstein, S. (1960). *Composer and Nation: The Folk Heritage of Music.* Nueva York: International Publishers.

Firth, S. (1981). *Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock n' Roll.* Nueva York: Editorial Pantheon.

Firth, S. (1996). *Performing Rites, on the Value of Popular Music.* Oxford: Oxford University Press.

Gammon, V. (1981). Babylonian Performances, the Rise and Suppression of Popular Church Music. En: Yeo, Eileen & Yeo, Stephen (Eds.), *Popular Culture and Class Conflict, 1590-1914: Explorations in the History of Labour and Leisure.* Brighton: Harvester Press.

García, A. M. (Productora) (1992). *Cocolos y Rockeros* [Documental filmado]. San Juan: Pandora Films.

García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo.* México: Editorial Nueva Imagen.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina.* México: Editorial Grijalbo.

Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of this Place, Popular Conservatism and Postmodern Culture.* Londres: Editorial Routledge.

Guido, W. (1977). Interignorancia musical en América Latina. En: Arentz, I (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 286-314). México: Siglo XXI.

Hanna, J. L. (1979). *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication.* Austin: University of Texas Press.

Harker, D. (1980). *One for the Money, Politics and Popular Song*, Londres: Editorial Hutchinson.

Hayward, B. (1991). *Memory and Creativity in the Interpretation of Early Music.* Paris: Mimeo.

Hesmondhalgh, D. & Negus, K. (2002). *Popular Music Studies.* Londres: Editorial Arnold.

Hobsbawm, E. J. (1964). *The Age of Revolution 1789-1848.* Nueva York: Mentor Books.

Janheinz, J. (1963 [1958]). *Muntu: Las culturas neoafricanas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Lago, P. (1978). *La música de la historia.* Bogotá: Editorial del Instituto Colombiano de Cultura.

Lauer, M.(1982). *Crítica de la artesanía, plástica y sociedad en los Andes peruanos.* Lima: Editorial DESCO.

León, A. (1984). *Del canto y el tiempo.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Leppert, R. (1988). *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in 18th Century England.* Cambridge: Cambridge University Press.

Loesser, A. (1954). *Men, Women and Pianos, A Social History.* Nueva York: Editorial Simon & Schuster.

Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture.* New Brunswick: Editorial Transaction Books.

Macpherson, C. B. (1962). *The Political Theory of Possessive Individualism, Hobbes to Locke*, Londres: Oxford University Press.

Marothy, J. (1974). *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian.* Budapest: Editorial Akademiai Kiado.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.* México: Editorial Gustavo Gili.

Martín Barbero. J. (1978). *Comunicación masiva: discurso y poder*, Quito: Editorial Época.

Martindale, D. & Riedel, J. (1958). Max Weber's Sociology of Music. En *The Rational and Social Foundations of Music.* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Marx, K. & Engels, F. (1987). *El manifiesto comunista.* Madrid: Editorial Alba.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality,* Londres: University of Minnesota Press.

Menezes Bastos, R. J. (1995). Faltan unos acentos en título en portugués. Debe ser: Esboço de una teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico 93,* 9-73. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* Bloomington: Northwestern University Press.

Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales.* Barcelona: Editorial Paidos.

Negus, K. (1992). *Producing Pop, Culture and Conflict in the Popular Music Industry.* Londres: Editorial Edward Arnold.

Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory.* Cambridge: Polity Press.

Norris, C. (1989). *Music and the Politics of Culture.* Londres: Editorial Lawrence & Wishart.

Norton, R. & Bokina, J. (1976). Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian, by Janos Marothy. *Telos,* vol. 1976, no. 28, 227-234.

Ochoa, A. M. (1999). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. En Cruces, F. (Ed.). *El sonido de la cultura.* Número especial de la revista *Antropología* (Madrid) 15/16, 171-182. También recuperado en 2002 *Revista Transcultural de Música* (*6*) http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608

Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización.* Buenos Aires: Norma.

Ortiz, F. (1993 [1920]). La influencia afrocubana en el jazz norteamericano. En: *Etnia y Sociedad* (pp. 245-251). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Pérez Fernández, R. (1988). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Premio Casa de las Américas.

Pierce, J. R. (1992). *The Science of Musical Sound*. Nueva York: Editorial W.H Freeman & Co.

Pleasants, H. (1969). *Serious Music and All That Jazz*. Nueva York: Editorial Simon & Schuster.

Prigogine, I. (1993). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Editorial Tusquets.

Prigogine, I. & Stengers, I. (1983). *La nueva alianza, Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Editorial Alianza.

Prigogine, I. & Stengers, I. (1984). *Order out of Chaos, Man's New Dialogue with Nature*. Nueva York: Bantam Books.

Prudencio, C. (2011). Desafíos actuales ante el colonialismo. En: Aharonián, C. (Ed.), *Música/Musicología y Colonialismo* (pp. 17-23). Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Puente, T. (1962). *El rey bravo*. LP. Nueva York: Tico Division Rulet.

Quintero Rivera, Á. (1984, 5-11 de octubre). Notas sociológicas sobre Mozart y su Sinfonía Haffner. *Semanario Claridad*, pp. 16-17 (Suplemento En Rojo).

Quintero Rivera, Á. (1988). *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros, Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. San Juan: Editorial Huracán.

Quintero Rivera, Á. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI.

Rivera, D. (1971). *Mi hijo*, LP. Hialech, Florida: Velvet LPVS-1450.

Román-Velázquez, P. (1999b). *The Making of Latin London, Salsa Music, Place and Identity.* Aldershot: Editorial Ashgate.

Rowe, W. & Schelling, V. (1991). *Memory and Modernity, Popular Culture in Latin America*. Londres: Editorial Verso.

Royce, A. P. (1977). *The Anthropology of Dance,* Bloomington: Indiana University Press.

Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo, a Study in Music History*. Nueva York: Editorial W.W. Norton & Co.

Said, E. W. (1991). *Musical Elaborations*. Nueva York: Columbia University Press.

Said, E. (1978). *Orientalism*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Salazar, A. (1944). *La música moderna*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Salazar, A. (1939). *Música y sociedad en el Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salzman, E. (1967). *Twentieth-Century Music, an Introduction*. New Jersey: Editorial Prentice Hall.

Sheperd, J. (1977). *Whose Music? A Sociology of Musical Languages.* New Brunswick: Editorial Transaction Books.

Siegmeister, E. (1980 [1938]).) *Música y sociedad.* México: Siglo XXI.

Silbermann, A. (1962). *Estructura social de la música*. Madrid: Editorial Taurus.

Singer, R. (1982). *My Music is Who I am and What I Do.* Tesis doctoral. Bloomington: Indiana University.

Soler, J. (1982). *La música, Vol. II, De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Barcelona: Montesinos.

Solomon, R. C. (1974). Beethoven and the Sonata Form. *Telos* 19, 141-146.

Solomon, M. (1971). Beethoven, Sonata and Utopia. *Telos* 9, 32-47.

Solomon, M. (1974). Beethoven and the Enlightenment. *TELOS, 19,* 146-154.

Solomon, M. (1976). Eleven theses on Beethoven. *Telos* 27, 182-184.

Solomon, M. (1983). *Beethoven*. Buenos Aires: Editorial Javier Vergara.

Solomon, M. (1988). *Beethoven Essays*. Cambridge: Harvard University Press.

Summerfield, P. (1981). Deliberate Selection in the Evolution of Music Halls in London. En: Yeo, E. & Yeo, S. (Eds.), *Popular Culture and Class Conflict: 1590-1914: Explorations in the History of Labour and Leisure.* Brighton: Harvester Press.

Suspicic, I. (1987). *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music, Suyvesant.* Nueva York: Pendragon Press.

Tagg, P. (1989). "Black Music", "Afro-American music" and "European music". *Popular Music* 8, 285-298.

Truesdell, C. (1985). *Great Scientists of Old as Heretics in "The Scientific Method"*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Truesdell, C. (1968). *Essays in the History of Mechanics.* Nueva York: Editorial Springer.

Turino, T. (2008). *Music as Social Life, the Politics of Participation.* Chicago: University of Chicago Press.

Valls, M. (1982). *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo.* Barcelona: Editorial Tusquets.

Vieira de Carvalho, M. (2011). A Música entre confrontação e o diálogo interculturais. En: Aharonián, C. (Eds.), *Música/musicología y colonialismo.* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Wallerstein, I. (1979-1984). *El moderno sistema-mundial.* (Vol. I, 1979 y Vol. II, 1984). México: Siglo XXI.

Wallis, R. & Malm, K. (1984). *Big Sounds From Small Peoples, The Music Industry in Small Countries.* Nueva York: Pendragon Press.

Weber, M.(1958 [1911]). *The Rational and Social Foundations of Music*. Nueva York: Southern Illinois University Press.

Westrup, S. J. & Harrison, F. (1985). *Collins Encyclopedia of Music.* Londres: Chancellor Press.

Wisnik, J. M. (1989). *O som e o Sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Editorial Companhia das Letras.

Wolf, E. (1982). *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.

Younmans, J. G. (1969). *Social Dance*. Palisades: Editorial Goodyear Pub.

Vueltita, con mantilla, al primer piso
Sociología de los santos*

A Margarita, ¡mi chueta!...
trigueña puertorriqueña de Ciales.
A Tona Mascareñas y Miquel Izard, hermanos,
del otro lado del océano.
Y a la memoria de mi tía Lili,
bello ejemplo y recuerdo
de esa "otra cara" de España,
la ausente de los centenarios:
la España popular.

...tan solamente un
escapulario
lleva el chavalo[1]
por capital,
colgado al cuello
como un sudario
para librarlo
de todo mal.

Salsa de uno de los originales
"mulatos del sabor"

Roberto Roena y su *Apollo Sound*, 1969

* Del libro de Ángel Quintero Rivera (2003). *Vírgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular.* San Juan: CIS-Universidad de Puerto Rico, pp. 9-97.

1. El cantante lo pronuncia "chav**e**lo". Quizá la confusión provenga de la combinación entre "chavalo" y "chavero" que, según el *Diccionario general ilustrado de la lengua española* es un puertorriqueñismo que significa "el que trabaja sin recursos" (1986, p. 493).

"A mí me llaman el *negrito* del batey"

Varios filólogos han resaltado el abuso caribeño del diminutivo. En el intento cimarrón por evitar la confrontación, por evadir –en el *hinterland* lingüístico– la aspereza del enfrentamiento, el diminutivo ha sido una de las tantas formas –¡tan necesitadas de análisis!– de configurar un suave y cadencioso lenguaje criollo; un español –poco castellano en giros y entonación– preñado de evasivas, eufemismos y dobles sentidos. Así son, por ejemplo, las letras de casi todo el merengue dominicano (simpaticón, en ocasiones; hiriente las más).

Ahora bien, el diminutivo en el Caribe toma varias formas, muy claramente identificadas socio-geográficamente. En Puerto Rico predomina el terminal -ito/a, mientras que el diminutivo -ico/a se asocia sobre todo con nuestra hermana mayor, Cuba (aunque algo también con Venezuela). El diminutivo -illo/a recuerda, por otro lado, a "la madre patria".

A principios de los años cincuenta de este siglo, cuando Puerto Rico vivía la euforia del progreso que se asociaba a una nueva estructura de relación con la metrópoli que sustituyó en nuestro país a España –"la gran jaibería" del Estado Libre Asociado con los Estados Unidos, de 1952–, emerge, como héroe popular, un prófugo de la justicia que se caracterizaba por ser experto en fugas. Muchas veces apresado, se volvía a escapar.[2] Es, a mi juicio, muy significativo, que este héroe popular fuera nombrado con un diminutivo hispanófilo: *La palom**illa**.*

2. Fue el reo que en la imaginería popular de Puerto Rico ha captado más atención después de Toño Bicicleta en los años setenta, quien era también notorio por sus fugas. Fue sorprendido y asesinado por la policía a finales de 1995 y recibió del pueblo un entierro digno de un héroe popular. Su féretro fue incluso cubierto con el símbolo nacional, la bandera puertorriqueña.

> Cuánta falta hace una historia de las mentalidades puertorriqueñas que nos trace todos los matices de esas simpatías escondidas por el fugitivo y nos explique, en su contexto, esas benevolencias anárquicas que llevaban a acoger al prófugo y a ver su hermano en el desertor, el polizonte y el esclavo huido (Picó, 1993, pp. 41-42).

Con la frase de "Nunca se supo quién fue su madre" dicha, además, con una dicción que intenta imitar la gitana-andaluza, comienza y concluye esa fabulosa recreación salsera de Roberto Roena del famoso pasodoble español "El relicario", que popularizó en los años cincuenta, en toda América Latina, Sarita Montiel en la película *El último cuplé*.[3] "El escapulario", grabada unos quince años después de "El relicario", y, como ésta, llena de referencias absolutamente exóticas para el Caribe –como chavales y toreros y marquesas que desprecian a plebeyos– se convirtió rápidamente en una de las canciones más populares entre el plebeyismo mulato boricua y es todavía, al día de hoy, –sin que nada tenga que ver con el V Centenario– uno de los números clásicos que constantemente le pide el público cocolo a Roberto Roena cada vez que sube a escena con su orquesta salsera *El Apollo Sound* (de evidente referencia a la modernidad, al mundo futurista de los cohetes interespaciales).

> Nunca se supo quien fue su madre
> porque la ingrata lo abandonó.
> Una viej*ita* lo vio en la calle
> y con cariño lo recogió.

3. En realidad, Roena convierte en salsa una canción de Antón/Tenorio/San Julián difundida originalmente como pasodoble que combina temas muy populares de otros, como "El relicario" o "El niño de las monjas".



¿Flamenco?... ¡Bomba!, 1981. Fotografía de Héctor Méndez Caratini

Las referencias a viejitas (muchas veces, abuel*itas*) que amamantan y crían hijos ilegítimos abandonados, se asocian en el Caribe, claramente, a viejas negras. Recuerden, por ejemplo, la clásica novela caribeña del siglo XIX, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde,[4] definitivamente la mejor hasta este siglo, que trata no fortuitamente de los amores (interacciones, atracciones, pasiones entre los géneros) en las relaciones interraciales.

> y esperaaando la viej*ita*
> a su niño,
> a su niño lo abrazó,
> y besando sus man*itas*
> al *oído le cantó:*

4. Comenzada en La Habana en 1839 y finalmente publicada en el exilio, en Nueva York, en 1882. Ver la sugerente apreciación crítica de Doris Sommer (1999).

Quiero que mi escapulario
Nunca, nunca se aparte de ti.
Llévalo como un sudario
que yo te entrego al morir.

¡Reza!
reza por mí tod*itos* los días,
a la viiirgen[5] del Rosario,
sólo te quiso en la vida
sólo te quiso en la vida
quien te dio el escapulario.

Esta popular salsa del *Apollo Sound* se mueve, como toda nuestra cultura caribeña, entre referencias cruzadas y confusas en torno al futuro –"y esperaaando…"– de los orígenes. "Nunca se supo quien fue su madre". ¿Quién fue su madre y quién la madrastra? ¿España, África,[6] Estados Unidos? Las estrofas introductorias de la canción, antes de que rompan virulentos y vigorosos los vientos-metal que anuncian la salida del toro en las corridas (y son fundamentales en la *salsa*), concluyen con "al oído le cantó", es decir, que introducen la voz de la viej*ita*, se cantan *a capella* con el sólo acompañamiento de los cueros (los tambores) y más adelante un coro, en clara evocación a la música de bomba, nuestra más importante música negra tradicional.[7]

5. *Falsetto* estilo flamenco que es como decir "virgen(cilla)".
6. Sugerido por Lydia Milagros González y Ana Lydia Vega en Guillermo Baralt (1990, p. 15).
7. Aunque técnicamente, se trata de otro género afrocaribeño hermano, una variante de la rumba cubana denominada "guaguancó".

Los más agudos estudiosos –y practicantes– de la danza en Puerto Rico[8] se maravillan ante las similitudes de los pasos entre la bomba y el flamenco (sobre todo, aunque no únicamente, del bailarín varón).[9] Uno de los momentos en que todavía puede uno gozar del baile de una de las vertientes de la bomba tradicional es en las Fiestas de Santiago Apóstol en Medianía Alta en Loíza, con toda seguridad, el más negro de los pueblos en la Isla. La más negra de las celebraciones en Puerto Rico se hace en homenaje al más español de los santos católicos: Santiago matamoros.[10]

Estas fiestas son célebres por sus máscaras, que se dividen en dos tipos principales. Las más fabulosas y elaboradas, trabajadas sobre la corteza del coco y llenas de colores, son las de los "vejigantes", cuyo nombre proviene de las vejigas de res o chivo infladas con que golpean estos personajes a los niños. Aunque el personaje deriva del mojiganga de los carnavales españoles medievales, las máscaras de los vejigantes loiceños exhiben labios gruesos ("bembes") y narices anchas, resaltando las facciones negras. Los vejigantes representan los diabl*illos* (los malvados, los traviesos, los que asustan, los que espantan). El segundo tipo de máscara –muy sencilla– es para el personaje del "caballero". Esta provee de facciones blancas a ejecutantes negros que, por otro lado, exhiben su africanidad en la voluptuosidad colorida de la vestimenta

8. Por ejemplo, quien fuera, por muchos años, nuestra *prima ballerina*, la moruna hermana querida, Alma Concepción.

9. "¿Quién la madre; quién el padre?" Aunque, ante el estado actual –precario– de las investigaciones sobre este fenómeno, es prematuro lanzar una interpretación de esta simbología, es importante tener presente que, dada la naturaleza de la esclavitud caribeña, fueron muchos más los mulatos hijos de padre español y negra esclava que viceversa; incluso fue también así entre los libertos. No es fortuito que fuera Leonardo en *Cecilia Valdés* el blanco y Cecilia la mulata, ni que el padre de ambos fuera blanco y la madre de ella la esclava.

10. Es interesante la repetición de este fenómeno en otras étnias subordinadas de América, como entre grupos indígenas en Guatemala.

chillona.[11] Los caballeros ¡asesinos de vejigantes! son los buenos, los nobles, los gentiles.[12]

¿Representa esta fiesta negra “cristiana-española” una manifestación exacerbada de lo que años atrás repetíamos y manoseábamos como “falsa conciencia”; será más bien ejemplo del mundo-al-revés carnavalesco (Bakhtin, 1968) o no requeriremos acaso parámetros analíticos alternativos?

La hispanidad toma en el Caribe nuestro caras múltiples, contradictorias, entrecruzadas. Una muy primera versión de este ensayo fue escrita originalmente como introducción polémica a los argumentos de un libro que examina muy variadas manifestaciones de una marcada hispanofilia que experimentó Puerto Rico en las primeras décadas del siglo XX (Vivoni *et al*, 1998, pp. 247-274),[13] muy vinculada a lo que uno de nuestros más importantes escritores llamó “el segundo piso” de nuestra formación cultural. José Luis González (1980) argumenta que, contrario a la versión oficial, hasta principios del siglo XIX, Puerto Rico fue una sociedad fundamentalmente afrocaribeña. Y ante la amenaza (o el horror) que representó la Revolución Haitiana, la metrópoli le echó –sobre nuestro “primer piso afro”– un “segundo piso” blanqueador al país.[14]

---

11. Estas características del personaje del caballero están presentes también en otra de las más extraordinarias fiestas de máscaras en Puerto Rico: los Santos Inocentes en el pueblo de Hatillo.
12. En estas fiestas, como en la mayoría de los carnavales afroamericanos, existe un tercer personaje, secundario: “la loca”, el homosexual travesti, que usualmente no ejecutan homosexuales, cuyo análisis debería ser muy revelador, pero que nos desviaría de la línea argumentativa central de este ensayo.
13. Sobre las manifestaciones de esa hispanofilia en el mundo de “las letras”, ver también Rogelio Escudero (1984).
14. El “tercer piso” lo constituiría la invasión norteamericana y el “cuarto”, la industrialización populista.

En su intento blanqueador, España fomentó en Puerto Rico primero la inmigración canaria de campesinos: estancieros laboriosos que sustituyeran a la "indolente" jibarería parda.[15] "Siempre vagos, errantes y sin domicilio fijo, ni conocen ni siguen la conducta de un labrador de asiento y tesón." (Yrisarri citado en Ramírez de Arellano, 1936, p. 13). Estos inmigrantes campesinos suplirían a la plaza fuerte militar de San Juan víveres básicos para el consumo inmediato ante los avatares del Situado Mexicano, del subsidio colonial por la extracción mineral. Con el desarrollo a nivel internacional durante el siglo XIX de la agricultura comercial, y ante las turbulencias políticas del resto de América, se fomentó, en segundo lugar, la inmigración de españoles leales propietarios ("cachacos" o "gachupines") de la Hispanoamérica de tierra firme, y luego de empresarios católicos –corsos, mallorquines y catalanes– para el establecimiento de haciendas que transformaran un bastión militar económicamente dependiente, en una colonia productiva. La metrópoli obtendría beneficios de la exportación agrícola a través de su control del comercio. La magnitud de este "segundo piso" decimonónico fue tal que la historiadora Estela Cifre de Loubriel, quien dedicó su vida al estudio de esta inmigración, resumió su impacto hispanófilo (bien o mal) de la siguiente forma:

> Sin la densa inmigración española del siglo XIX el oleaje anglosajón habría absorbido rápidamente al Puerto Rico hispano, como lo hizo con otros territorios (...) Esto no podía ocurrir en Puerto Rico porque la población era en su

15. Son múltiples y constantes las referencias a la vagancia de esos primeros pobladores ("el primer piso" de González) en los escritos de la época, referencias que no deben tomarse como evidencias de una realidad, sino como manifestaciones de distintas cosmovisiones enfrentadas.

> casi totalidad de reciente origen hispano (...) Este *milagro* se debe primordialmente a que la inmigración española del siglo XIX no sólo fortaleció y consolidó el carácter hispánico de nuestra población criolla, sino que yuxtapuso a ésta, primero, y fundió con ella, después, un nuevo caudal de sangre, modos de vida y cultura española, influencia tanto más considerable en todos los órdenes, cuanto que (...) por el hecho de su condición peninsular, los inmigrantes españoles constituyeron una clase privilegiada (1964, p. XIII-XIV; mis cursivas).

Como ha evidenciado una amplia y rica literatura de investigación histórica posterior a la publicación de *El país de cuatro pisos* (y a los estudios de Cifre de Loubriel) estos hacendados inmigrantes del "segundo piso" desplazaron de casi toda posición de poder a muchos descendientes de los primeros pobladores.[16] La hispanidad "cachaca" que este "segundo piso" representó fue agudamente resentida y la invasión norteamericana de 1898 proveyó un escenario propicio para que se manifestara (contrario a lo que podría derivarse de la cita de Cifre) un fuerte sentimiento popular anti español.[17]

En las últimas décadas del siglo XIX, los elementos étnicos que atravesaban la estructura social se tornaron más complejos aún. ¿Cuántos de los hacendados inmigrantes (o sus descendientes) que examina, por ejemplo, el historiador Francisco Scarano (1981 y 1992) para el Ponce (segunda ciudad del país)

16. Ver, por ejemplo, Scarano (1981), Picó (1979), Bergad (1983), Buitrago (1982) y (1976); Pérez Vega (1985), Díaz Hernández (1983), y, quizá la primera en recalcarlo, Carro (1975), entre otros.
17. Ver, por ejemplo, Negrón Portillo (1987), Picó (1987) y Juan Manuel Delgado (1981). Un buen ejemplo documental de la época es Dannunvin (1899).

de 1840 se consideraban o eran considerados puertorriqueños cincuenta años después, cuando muchas de las personas con quienes compartían su cotidianidad –trabajadores ex esclavos,[18] colonos canarios, comerciantes, otros hacendados– habían sido inmigrantes también? Una amplia literatura biográfica escrita a finales del siglo XIX y principios del XX es sumamente ilustrativa al respecto. En un libro previo, examiné con cierto detenimiento los varios ejemplares de esta literatura referente a los "puertorriqueños ilustres" de Ponce, ciudad que, como en dicho escrito trato de mostrar, jugó un papel fundamental en el desarrollo en Puerto Rico del sentimiento y la simbología nacional. Muchos de los ponceños ilustres, cuyas biografías incluyen estos libros, eran inmigrantes o descendientes de inmigrantes y no por ello dejaban de ser vistos como parte de la sociedad ponceña y considerados como miembros de la elite del país.[19] Sería importante examinar también los vínculos de los inmigrantes con la sociedad pueblerina local a través de enlaces matrimoniales, de su incorporación (literal) a la gran familia puertorriqueña.[20]

---

18. Es importante apuntar, como señala el propio Scarano, que en Puerto Rico, distinto a otras áreas del Caribe, no es hasta el siglo XIX cuando las cifras de importaciones de esclavos registran los niveles más elevados (como se abundará en el texto más adelante).

19. Se examinaron libros como el de De la Torre (1900), Matos Bernier (1896), Neumann (1896, 1899 y 1913), Marín (1877) y Mayoral Barnes (1946). Más detalles y análisis en Quintero (1988), especialmente capítulo 1 y sección "La problemática clase de hacendados: inmigración y nacionalidad" del capítulo 5. Vea próximo ensayo de esta Antología: Ponce, la capital alterna.

20. Como sugerentemente apunta para Humacao, Cruz Ortiz Cuadra (1986). Son muy sugerentes también, al respecto, los escritos de ficción de Rosario Ferré: e.g. *Maldito Amor* (1986) o *The House on the Lagoon* (1995). Respecto de Cuba, ver el libro de Manuel Moreno Fraginals (1995).

Durante el siglo XIX, frente a la economía básicamente de subsistencia del "primer piso" anterior, España estimuló –a través de la inmigración hacendada– el desarrollo de la agricultura comercial. Sin embargo, su control sobre el comercio imponía importantes limitaciones a su pleno desarrollo. Con respecto al azúcar, por ejemplo, uno de los dos principales productos agrícolas de Puerto Rico (y el Caribe) entonces, Estados Unidos constituía ya desde el siglo XIX su mercado principal. Así, esos hacendados del "segundo piso", descendientes de la política blanqueadora hispana, fueron paulatinamente conformando una política de reafirmación regional, de resultados ambivalentes en torno a la hispanidad. Ante los sectores sociales más clara y abiertamente identificados con la "madre patria" –la burocracia estatal y los grandes intereses comerciales– que se agrupaban políticamente en un partido con el revelador nombre de "Incondicionalmente Español", un importante sector de hacendados (en términos numéricos, los más) intentaron una política autonomista que reafirmaba lo puertorriqueño frente a lo peninsular.[21] Por otro lado, ante el mulato mundo popular, estos mismos autonomistas realzarán lo hispano sin ambages, como evidencian los agudos escritos sobre las tradiciones populares de Salvador Brau, líder autonomista, quien además ha sido llamado "padre de la sociología y la historiografía puertorriqueñas" (Fernández Méndez, 1956) y quien no por coincidencia fuera uno de los más importantes promotores y organizadores de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento.[22]

---

21. Ver escritos de uno de los principales líderes autonomistas, Francisco Mariano Quiñones (1888 y 1889).

22. En el capítulo IV de *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros* (1988) intento un análisis detallado de sus escritos. Ver también Arcadio Díaz Quiñones (1993b).

Esta ambivalente postura de los sectores "de primera" ante lo español, tomará otros derroteros con el cambio de soberanía que seguiría a la invasión norteamericana de Puerto Rico de 1898. Ahora bien, mientras el "poeta nacional" de esas primeras décadas, Luis Llorens Torres, hijo de hacendados, pero amplia y popularmente aclamado en su momento (Díaz Quiñones, 1982), escribía "Cisne azul la raza hispana / puso un huevo, ciega y sorda, / en el nido de la gorda / pata norteamericana" (1940, p. 43),[23] el emergente movimiento obrero, predominantemente mulato, se refería a los años del colonialismo español como "Cuatro siglos de ignorancia y servidumbre".[24] En una incendiaria hoja suelta de 1914, que se conserva en la Colección Jungham del Archivo General de Puerto Rico, el líder tabaquero socialista Epifanio Fiz Jiménez (quien treinta años después llegara a ser Subsecretario del Trabajo con el Partido Popular) mientras manifestaba ser "enemigo de celebrar fechas, porque me parece una imitación viva de las costumbres de nuestros enemigos los burgueses" y concluía que

> El *Labor Day* andando el tiempo, debemos convertirlo de un día de protesta pacífica, en un día de verdadera revolución societaria; en un día en que los trabajadores, en vez de estrenarse un traje o un sombrero, concurran a las grandes manifestaciones que se han de celebrar en el mundo, para estrenar un rifle o un puñal justiciero, cortando de raíz el

23. Carmen Marrero en el "Prólogo" a sus *Obras completas,* al referirse al "Patito Feo" señala: "Después de explicar la *noble prosapia y estirpe española* de la isla, la pone, equivocadamente arrimada al nido..." (1968, p. XLII; mis cursivas).
24. Frase constantemente utilizada en la literatura obrera de las primeras dos décadas de siglo y título de un importante libro del líder obrero y sastre Manuel F. Rojas (1914).

> crimen que por tanto tiempo vienen cometiendo con los trabajadores las llamadas clases superiores

también iniciaba su discurso, significativamente, de la siguiente manera:

> Ese día representa para los trabajadores de Pto Rico, una de sus fechas más gloriosas; porque demuestra la *cultura* alcanzada por ellos durante el corto tiempo de catorce años de *civilización* americana, después de *cuatrocientos de servilismo e ignorancia* (Quintero Rivera, 1975, p. 55; mis cursivas).

Tres años más tarde, el Partido Socialista hamaqueaba al país habiendo logrado casi el 20% de la votación (no obstante un amplio fraude en su contra que caracterizó dichas elecciones) con el que alcanzó la alcaldía en varios municipios (García y Quintero Rivera, 1982).

¿Cómo compaginar esta visión de lo que significó España para el Caribe con el hecho de nombrar "La palom*illa*" al huidizo prófugo que se convertía en héroe popular cuarenta años después de esta hoja suelta? ¿Cómo entender el fervor cocolo con la recreación salsera de un pasodoble español? ¿Logró penetrar la hispanofilia de los descendientes del "segundo piso" en la mentalidad de los desplazados del primero? ¿o existiría previamente también en estos una ambivalencia en torno a lo hispano? ¿Qué puentes de intercomunicación se dieron, si alguno, entre los que José Luis González describe como estancos superpuestos?[25]

25. Más detalles, en mi (solidaria) crítica a González (Quintero Rivera, 1983).

En 1967 grabé una entrevista con el viejo tabaquero Prudencio Rivera Martínez, que en los años treinta había sido el segundo líder en importancia en el movimiento obrero del país. Don Prudo me contó la siguiente anécdota, que quisiera compartir por primera vez acá:

> En los inicios de lo que el movimiento obrero muy significativamente llamó La *cruzada* del Ideal, se encontraban los líderes socialistas en un meeting (mitin) en la plaza pública de un pueblo del interior del país; Juncos, si no recuerdo mal. Mientras hablaba el fogoso Eduardo Conde, uno de los pocos líderes obreros blancos en aquel momento, pintor de brocha gorda y marino mercante, oriundo y residente de San Juan, hijo de teatreros españoles que habían llegado a América nadie sabe cómo, empezaron a sonar las campanas de la iglesia interrumpiendo su discurso incendiario. Comenzó Conde entonces a despotricar contra la religión, y los campesinos y trabajadores agrícolas que lo escuchaban empezaron a abandonar la plaza. Al darse cuenta que perderían su audiencia, el líder tipógrafo José Ferrer y Ferrer, mulato de Caguas, que era también (como la enorme mayoría del liderato obrero de ese momento) ateo, se tiró de rodillas al templete y exclamó: ¡Perdónalo, Dios mío, que no sabe lo que hace! Y sacando la guitarra, empezó a cantar, con la española fórmula poética de la espinela y en decim*illas*, seises y aguinaldos con los cuales atrajo nuevamente al público para continuar su prédica de emancipación del obrero y el socialismo universal.

Los múltiples palomillas: la contradictoria hispanidad cimarrona

> A través de las circulares de los mismos gobernadores uno entra en contacto con noticias de esclavos fugados, desertores del regimiento de Granada, presidiarios escapados, inmigrantes ilegales, marinos requedaos en la isla, todo un mundo, en fin, de gente en circulación que de una u otra manera eluden la vigilancia de las autoridades... Pero no es Puerto Rico nada más, es todo el Caribe el que está agitado entonces. Las circulares de *fugitivos* nos evocan ese mundo en ebullición.
>
> Fernando Picó (1993, p. 39)[26]

En Ecuador el "gívaro" es el indio indómito y huidizo. En Puerto Rico el "jíbaro" es el campesino de monte adentro. En Brasil se usó el término para denominar al mestizo de cafuso y negra, siendo "cafuso" mezcla de india y negro, y en el México del siglo XVIII se denominaba "jíbaro" al hijo de lobo con china, siendo "lobo" mezcla de indio y negra y "china" de blanco e india. En Cuba el "jíbaro" es un perro cimarrón. Y en Costa Rica se denomina "cimarrona" a la banda de músicos, comúnmente borrachos, que tocan, entre otras, en las procesiones religiosas pueblerinas.[27]

Ante la temática adelantada en esta introducción, atravesada por el "segundo piso" de la formación histórica insular, quisiera recordar los cimientos de la casa caribeña. Mito e historia se entrecruzan en la cotidianidad del Caribe y sus utopías; y el análisis cultural remite, como en todo mito, a repensar los orígenes. Les propongo una vuelt*ita*, con mant*illa*, al "primer piso" y rastrear

26. Ver también sus minuciosas investigaciones recogidas en su libro *Al filo del poder: Subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-191* (1993b). Su libro anterior (1989) incluye también observaciones sugestivas al respecto.
27. Detalles y referencias en mi ensayo "El tambor en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada" (1992).

allí (aunque inevitablemente de manera esquemática e introductoria) nuestra memoria rota:[28] la memoria escindida, tan poderosa y presente, de nuestra confusa hispanidad. En el mundo de esa primera jibarería, ésta se albergó, sobre todo, en una contradictoria, pero muy profunda y sentida religiosidad popular.[29] Especialmente en un mundo atravesado de conflictivos entrecruces étnicos, lo sagrado –contrario a la prescripción "clásica" eurocéntrica (Eliade, 1973)– incorpora y manifiesta lo profano también; no sólo los misterios de la relación humana con lo sobrenatural, sino, además, las complejidades de la vida social. El escritor cubano Antonio Benítez Rojo, en su muy sugestivo libro *La isla que se repite* señala que "todo caribeño sabe de modo más o menos intuitivo que, en último análisis, la única posesión segura que la resaca de la historia le ha dejado es su paradójica cultura" (1989, p. 172).

El Caribe se constituyó como (o ha sido al menos en los últimos cinco siglos) una región atravesada de fuertes poderes

28. Referencia al sugerente libro de Díaz Quiñones (1993a).

29. Uno de los estudios más abarcadores y profundos de la religiosidad popular en Puerto Rico, lo llevó a cabo el étnografo español Pablo Garrido (1952) hace ya casi medio siglo. Aunque desde marcos análiticos muy distintos, el presente trabajo comparte con los trabajos pioneros de Garrido su insistente vinculación entre religiosidad popular e hispanidad. Garrido recalca que, contrario a Cuba y a Brasil que exhibían para él una marcada influencia de la África negra en su religiosidad popular, en Puerto Rico ésta se vinculaba sobre todo al catolicismo español. Es importante recordar que Garrido escribía muy a principio de los años cincuenta cuando Puerto Rico era aún una sociedad principalmente rural, el protestantismo era todavía minoritario y la conciencia afroantillana transitaba veredas tremendamente solapadas. Es lamentable que su hispanofilia no le permitiera atisbar siquiera significados diferentes de ese catolicismo español en un contexto étnico tan distinto al peninsular, como el colonial caribeño. Luego de haber escrito la primera versión de este ensayo, pude leer los libros de Zayas Micheli (1990) y de Stevens-Arroyo y Díaz-Stevens (1994) que sí incluyen sugerentes comentarios y análisis en torno a la relación entre etnicidad y religiosidad al margen de la institucionalidad.

extraños, invencibles en la guerra frontal. Ante la violencia azarosa de una fabulosamente exuberante naturaleza (terrible azar que simbolizan sobre todo los huracanes) y ante una turbulenta historia marcada por diversas dominaciones imperiales de las más poderosas naciones del globo –primero España, Inglaterra, Francia, Holanda, Dinamarca y luego la entonces Unión Soviética y los Estados Unidos– y entrelazada a los conflictos de una economía configurada esencialmente, desde su propia génesis, por exigencias internacionales, el protagonismo de la cultura en la acción social ha sido el resquicio que hemos encontrado o conformado para el ejercicio de la libertad. En un contexto de difíciles significaciones ante el caos generado por nuestra falta de control sobre fuerzas tan poderosas, la jerarquización de valores y prácticas de convivencia y comunicación fue constituyéndose en el campo fundamental de la acción social autogenerada (o la voluntad), abarcando, naturalmente, la propia significación de la relación entre lo humano y su mundo. Ahora bien, ¿cómo fue configurándose esa acción cultural y qué papel han jugado en ella la religiosidad y la hispanofilia?

Las diversas dominaciones coloniales le imprimieron al Caribe un carácter de mosaico en sus prácticas culturales que salta a la vista en una primera mirada superficial: algunos hablamos español, otros inglés, francés, creole o papiamento; algunos aparecemos como católicos, otros como protestantes o practicantes del vodú o la santería; algunos juegan el fútbol, otros cricket y otros jugamos el béisbol y el baloncesto. Pero con sólo arañar un poco nuestros múltiples carapachos (por lo demás, muy importantes), afloran elementos de una base cultural común, contradictoria, constituyéndose en la tensión dialéctica entre ansias libertarias y realidades impuestas. Pocos de nuestros antepasados fueron oriundos de, o eligieron libremente, este mundo. Pero aquí estamos; reexaminando desde la actualidad la presencia y el

significado posterior de una de nuestras forzadas raíces, en el tan humano rejuego de las resignificaciones.

En trabajos previos, hermanos en temática,[30] he argumentado, pero convendría recalcar y ampliar acá, que la propuesta de muchos de los más lúcidos analistas del Caribe en torno a la centralidad de la plantación para el análisis de los inicios de nuestra formación cultural es correcta, pero sólo parcialmente. Es correcta si concebimos la plantación en términos de las contradicciones dialécticas que suponía, agrupadas fundamentalmente alrededor del binomio plantación y contra-plantación; esclavitud y cimarronería. Esta tensión dialéctica (intrínsecamente relacionada a la tensión señalada entre ansias libertarias y realidades impuestas) fue, a mi juicio, el verdadero esqueleto cultural común en el Caribe de los primeros siglos.[31] Debido a nuestra posición en la ex-

30. "El tambor..." *op. cit.*; "La cimarronería como herencia y utopía" (1985); "Imágenes e identidades" (1990); "¡Cultura!: en el Caribe, nuestra consigna" (1990b),; y en forma muy apretada en la sección "La ciudad murada y la ruralía del escape" del primer capítulo de *Patricios...* (1988).

31. Juan Carlos Quintero Herencia en un interesante ensayo de aproximación a la música de salsa como género discursivo discute algunos peligros que esta interpretación acarrea por estar basada en una "oposición binaria" (1995, p. 19). Algunas corrientes en boga entre los estudios culturales correctamente critican la tendencia a estructurar todo análisis en términos opositivos. Me parece equivocado, no obstante, evadir reconocer que las oposiciones binarias en ocasiones existen, y pueden marcar decisivamente procesos y épocas. Entiendo que la dialéctica (y, por tanto, en movimiento histórico, no estructura fosilizada) plantación-contraplantación es fundamental para analizar el Caribe de esos primeros siglos de colonización como intentaré mostrar en el texto, aunque para el estudio del Caribe contemporáneo, mucho más complejo, las herencias genealógicas de dicha contraposición no sean suficientes. El ensayo al cual Quintero Herencia alude, así como el presente trabajo, intentan demostrar la importancia de esa historia zigzagueante para analizar procesos culturales contemporáneos. Los agudos señalamientos críticos de Quintero Herencia, que le agradezco, me permiten aclarar que, aunque me reafirmo en dicha importancia, no quiero de ninguna forma sugerir que sea la llave explicativa, sino un elemento clave a

pansión europea, la tensión entre plantación y contra-plantación estuvo siempre presente en toda la región, aunque algunas sociedades incluyeran ambos tipos de contra-formaciones en sí mismas (como el *Saint Domingue* del siglo XVIII o Cuba en el XIX), otras, como Barbados,[32] fueran fundamentalmente islas-plantación y otras, como el Caribe hispano hasta el siglo XVIII, principalmente sociedades de contraplantación.

Ya que las plantaciones esclavistas en el Caribe hispano, aunque presentes de diversos modos antes, no constituyeron la formación estructural interna básica de estas sociedades sino hasta después de siglos de colonización, y ya que para el imperio español el papel primordial de las Antillas en los primeros siglos fue de carácter militar-comercial, la cimarronería en estas áreas no fue solamente una respuesta a la plantación esclavista (es decir, a un tipo agrario de ruralía), sino también, y fundamentalmente, a la ciudad amurada militar que en cada isla representaba al Estado colonial español. Frente a este colonialismo inicial de base citadina y a la ruralía controlada que la plantación esclavista del colonialismo de las islas vecinas representaba, se conformó paulatinamente –anárquica y libertariamente– una sociedad rural de escapados, fugitivos: cimarrones por muy diversas razones. Algunos lo fueron, evidentemente, del trabajo forzado. Bien señalaban los cronistas que "Los negros (...) suelen arrancharse en los bosques (...) sin conocer juez ni cura, viviendo mayormente de la pesca y el contrabando" (Blanco, 1959, p. 8).

---

considerar entre otros posibles, como las estrategias discursivas que sugerentemente él mismo examina en su texto. Plantearlas, por otro lado, como las llaves explicativas (alternativas a las oposiciones binarias) –como otros influyentes autores parecen sugerir– sería, a mi juicio, igualmente limitante.

32. Vea el clásico de Guerra y Sánchez (1927).

De sus investigaciones sobre la población negra en el Puerto Rico del siglo XVI, Jalil Sued Badillo, por ejemplo, concluye que "junto a otros grupos de marginados, como los indios y los mestizos, los (negros) libertos se alejaron de los poblados engrosando las filas de la población dispersa". Y verifica dicha conclusión citando una carta del gobernador al rey, fechada en 1579: "había y hay en esta tierra mucha gente mestizos, mulatos, indios, grifos, vagabundos y mujeres de la misma suerte que no querían servir e los apremiado a que tomen amos (...) [para] remediar los hurtos y males que se hacían por el campo" (1986, p. 38). El escape negro de los poblados es también evidenciado para el Santo Domingo de este período, incluso estadísticamente (*Ibíd.*, p. 37) .

Muchos de los escapados, particularmente del trabajo esclavo de plantación, provenían de las Antillas Menores vecinas, donde se había consolidado más tempranamente ese tipo de explotación rural. Existió, de hecho, por muchos años en Puerto Rico la disposición legal de que los esclavos escapados de islas no españolas eran declarados libres al llegar al país (así se formó el poblado de Loíza, cuyas Fiestas de Santiago describimos antes). Se encuentra referencia a esta disposición en un documento de 1664 y se reafirma, con variantes, en documentos posteriores, de 1686, 1693, 1750, 1773 y 1789. A mediados de 1748 otro documento oficial señala que "*diariamente* están llegando dichos negros fugitivos" (Álvarez Nazario, 1974, p. 63; mis cursivas).

Las creencias, mitos e ideas en torno a lo sobrenatural que esta población trajo consigo, y sus persistencias y transformaciones en el cimarronaje –cuya marcada importancia para la cultura se ha evidenciado para Cuba, Brasil y Trinidad, entre otros lugares–[33] se encuentran prácticamente ausentes en la literatura his-

33. Existe al respecto una amplia literatura imposible de reseñar abarcadoramente acá. Como ejemplos, pueden mencionarse las ya clásicas investigaciones

tórica puertorriqueña. Esto es muy significativo para calibrar el alcance de su presencia, pero, por otro lado, es difícil imaginar que esas creencias, mitos e ideas se hubieran esfumado sin dejar siquiera unas huellas.

Como algunas de estas citas sugieren, los escapados al comienzo de la colonización podían ser también indios que huían de la servidumbre de las encomiendas, al punto que cronistas del siglo XVIII apuntan que vivir aislado, en el monte, se decía entonces que era "vivir como indio" (Abbad y Lasierra, 1959 [1782], p. 185), pese a que los patrones de asentamiento en la sociedad taína al iniciarse la conquista eran prácticamente opuestos, pues se vivía en aldeas o yucayeques.

Los documentos coloniales afirman la pronta desaparición de la población aborigen en el Caribe y la historiografía puertorriqueña tradicionalmente ha repetido esta aseveración. No cabe duda que en el Caribe, como en toda América, la población aborigen se redujo notablemente en las primeras décadas de colonización, lo que no significa que se hubiera extinguido. Los meticulosos estudios de Manuel Álvarez Nazario sobre la historia del léxico puertorriqueño proveen información sumamente sugerente respecto de la posible importancia de la cimarronería indígena que "se internaron por las serranías (...) distantes de los lugares donde habían padecido las penas de la esclavitud" (1982, p. 18) y, que por tal razón, escapaban de la visibilidad de las autoridades coloniales y, concomitantemente, de los documentos que éstas producían. Álvarez (1977) destaca la importancia de que la

---

de Roger Bastide (1958 y 1971); Pierre Verger (1981); Fernando Ortiz (1981); y Melville Herskovits (1947). Un buen ejemplo de trabajo para otras áreas es el libro de Nestor Ortiz Oderigo (1974), que abre con un capítulo sobre religión. Ejemplo de trabajos más recientes es el de José Jorge de Carvalho y Rita Segato (1992) que comienza también discutiendo los sistemas de creencias.

gran mayoría de los lugares en Puerto Rico que constituyen hoy los distintos municipios, conservan su nombre indígena o alguna modificación de éste. Si el país, por fuera de los núcleos de colonización española, hubiera quedado vacío (impresión que proyecta mucha de la documentación colonial) es obvio que los nuevos pobladores hubieran nombrado con palabras o apelativos que fueran para ellos significativos los lugares "descubiertos". Para que se haya retenido el nombre taíno es lógicamente indispensable alguna presencia indígena a través de la cual los nuevos habitantes pudieran inicialmente conocer los nombres. Esta presencia tuvo que haber sido suficientemente significativa (aunque no necesariamente numerosa) como para que los nuevos pobladores adoptaran dicha toponimia.

Los estudios de Álvarez Nazario evidencian también una marcada influencia indígena en la nomenclatura de la flora y fauna (1977, p. 55) lo que nuevamente sugiere la persistencia de aborígenes en el interior, con los cuales los nuevos pobladores que se incorporaban a esas regiones aprenderían los nombres de aquellas plantas y animales desconocidos. Aunque es imposible documentar el alcance de la cimarronería indígena,[34] la evidencia cultural nos sugiere, indirectamente, su importancia.[35] La posible pre-

34. En 1777 se realizó en Puerto Rico un censo general como parte de un intento colonial de mayor penetración institucional en su ruralía. (Sobre este intento ver Quintero Rivera (1988, pp. 33-34.) Dicho censo clasifica a 1756 moradores como indios puros (casi todos en el interior) de un total poblacional de 70.210 almas. El censo de 1787 clasifica a 2302 en esta forma y el censo de 1797 repite la cifra. Los censos posteriores no usan dicha categoría, sino que agrupan a todos los que no podían clasificar claramente como blancos o negros bajo el término abarcador de "pardos".

35. Álvarez Nazario añade otro tipo de evidencia: un estudio de antropología física realizado por Ricardo Alegría a mediados del siglo XX, en el cual el 30% de los puertorriqueños examinados exhibían en su dentadura rasgos que sugerían algún trasfondo genético (aparentemente) indígena (1977, p. 59); pero otros

sencia o no de sus nociones sobre lo sagrado o el sincretismo de estas a través de imágenes cristianas es aún, en el Caribe, materia de investigación.[36] Debemos apuntar, no obstante, que ni el léxico indígena ni el africano se usarán para los nombres propios personales –profanos ni sagrados– en el mundo huidizo de la contra-plantación. Cada persona y símbolo se nombrará como español y en español (no se podría bautizar de otro modo).

Pero los escapados no fueron solamente indios, negros esclavos y libertos, que deberían asumir una identidad personal hispana; muchos lo fueron por razones vinculadas a la turbulenta historia española del período, con sus conflictos étnicos internos contra descendientes de judíos y moros, que asumían una representación religiosa.[37] Esto se evidencia, por ejemplo, en la represiva Inquisición y sus angustiosos procedimientos de pureza de sangre,[38] entre otros factores (*e.g.*, la actitud picaresca hacia los hidalgos o la baja nobleza sin herencia) examinados excelentemente por el eminente hispanista francés Marcelin Defourneaux (1970, cap. 11) en sus investigaciones sobre la vida social cotidiana en la España de la época. En otra de sus investigaciones, Defourneaux concluye: *"Non, L'Inquisition n'a pas, en fait, fermé l'Espagne a la culture européene (...) Mais elle a donné á certain de ceux qui vivaient a*

antropólogos han señalado con razón que no necesariamente ello remite al trasfondo de nuestros taínos, sino posiblemente a entrecruces posteriores.

36. Para México existen estudios sumamente valiosos: *e.g.*, Jacques Lafaye (1977) y Enrique Florescano (1987).

37. Entre varios trabajos al respecto, los de Charles Lea (1968 [1901]) y Cecil Roth (1979 [1932]) son considerados clásicos. Aunque desesperantemente pro cristianos, los escritos de Antonio Domínguez Ortiz (1978 y 1958) y con Bernand Vicent (1978) recogen investigaciones reveladoras.

38. Ver Albert A. Sicroff (1960); Henry Charles Lea (1906); Joaquín Pérez Villanueva (1980).

l'intérieur de ses frontières l'impression d'être enfermés dans une prison (1963, p. 166).[39] ¿Volarían de ella sus libertarias palom*illas?*

Debemos recordar que el "descubrimiento" de América se da en un período de consolidación violenta del Estado español, como monarquía absoluta centralizada, que intentaba unir regiones con muy diversas tradiciones. Coincide temporalmente con la expulsión de los judíos y los moros. Después de tantos siglos de presencia en la península era de esperar que existiera un considerable mestizaje y que ante el clima oficial de represión muchos españoles sobre los cuales se pudiera sospechar alguna ascendencia de los grupos perseguidos, temieran al Estado y emigraran a América en busca de una mayor laxitud.[40] Sobre los españoles de ascendencia judía o mora, el historiador español Domínguez Ortiz señala que "podían enrolarse como marinos o soldados en una armada y una vez llegados a América desertar y perderse en el inmenso continente" (1978, p. 129).[41]

Las referencias a los desertores que Fernando Picó encuentra en las circulares de los gobernadores, son, de hecho, numerosas también en las crónicas sobre Puerto Rico de esos primeros siglos. El Mariscal O'Reylly, por ejemplo, señala en 1765 que la Isla

---

39. "No, la Inquisición no cerró, de hecho, a España de la influencia de la cultura europea (...) Pero imprimió entre algunos que vivían al interior de sus fronteras el sentido de estar encerrados en una prisión".

40. Abel Possé (1983) reconstruye en su novela excelentemente este ambiente.

41. Rodolfo Puiggrós, describiendo las "estrictas" regulaciones estatales contra la emigración de españoles con un pasado judío o moro a América señala: "lo que no evitó que muchos lo hicieran clandestinamente" (1965, p. 102). Domínguez añade que "La eficacia de estas disposiciones debió ser escasa (1978, p. 129). Sobre formas de evadir estas prohibiciones ver Juan Friede (1957). En Pérez Villanueva (1980, pp. 462 y 932) hay varias referencias al escape a América.

> habiéndose poblado con algunos soldados (...) agregáronse a éstos un número de polizontes, grumetes y marineros que desertaban de cada embarcación que allí tocaba: esta gente por sí muy desidiosa, y sin sujeción alguna por parte del Gobierno, se extendió por aquellos campos y bosques (en Fernández Méndez, 1957, p. 241).[42]

Fray Iñigo Abbad añade pocos años después:

> Muchos marineros y soldados se ocultan al abrigo de los naturales: de suerte, que en la flota del año 72 (...) se quedaron en esta Isla *más de 1000* españoles; *y no fueron muchos menos los que se ocultaron en la del 76* (...) Lo mismo sucede proporcionalmente en los navíos sueltos de España e Islas Canarias (1959, p. 133; mis cursivas).

No hay que olvidar que Puerto Rico era el primer puerto donde hacía escala una de las dos flotas en la transportación entre España y América (Walker, 1979). Concretamente, a partir de 1720 era la primera parada en América para hacer aguada en la ruta de los galeones hacia México (Álvarez Nazario, 1972 p. 46) Hay investigadores que señalan la importancia de los escapados en el poblamiento original de Cuba (García Velázquez, 1969, p. 41), aunque la actividad económica de La Habana, en la reparación de navíos previo a su regreso al continente –frente al carácter básicamente militar de San Juan– agrupó muchos de esos "expulsados del

42. Juan Masini señala a nivel local de Yauco que "pobladores exóticos llegaban e internábanse en la montaña donde fácilmente adquirirían tierras" (1925, p. 24).

continente" que en Puerto Rico asumieron más bien un retraimiento rural.[43]

Uno de los primeros historiadores profesionales puertorriqueños, Generoso Morales Muñoz, que se dedicó al estudio de la fundación de los diversos pueblos en la ruralía, describió vívidamente ese "primer piso" histórico en la siguiente forma:

> Numéricamente, nuestra población se redujo al crecido grupo de indios alzados y negros cimarrones, amén de los miles de grumetes y polizones que nos soltaban las muchas flotas que tocaban en nuestros puertos para proveerse de agua, de paso hacia la tierra firme. Con este trueque o canje de carne humana por agua potable se nutrieron de población los protosiglos de nuestra era colonial. Entregados a la rapiña y al contrabando, estos advenedizos colonos sólo hallaban hospitalario abrigo en el bohío serrano de la india alzada o de la negra cimarrona, con quienes procreaban sin limitaciones. No es otra la génesis de nuestro jíbaro o hijo del país, cuyas raíces genéticas pretenden adscribir muchos, sin razones de índole alguna, a un grupo étnico de exclusivo origen hispano (1944, p. 12).

Morales Muñoz alude a una visión ideológica muy arraigada en el Caribe de contraponer esclavos y otros pobladores de su ruralía como "blancos", evadiendo los procesos de mestizaje. Eloísa Rivera García, por ejemplo, argumenta que en Puerto Rico el jíbaro es

43. Es significativo que para el siglo XVIII el porcentaje de la población de Cuba que vivía en La Habana era aproximadamente el doble del de la población de Puerto Rico que vivía en San Juan. Las cifras para La Habana están recopiladas en Richard M. Morse (1971); para las cifras de Puerto Rico ver Quintero Rivera, 1988, p. 39).

básicamente de ascendencia hispana, mientras cita la primera alusión que encuentra del término en la literatura –*Las Coplas del Gíbaro*– publicadas en 1820, cuya primera copla lee:

Vamos siudadano
jasta ei pueblo oi
poique tio Juan Congo
tocarai ei tamboi.

en evidente alusión, que increíblemente la autora pasa desapercibida, a su ascendencia africana (1964, p. 56).[44] El más destacado intelectual puertorriqueño de los años treinta del siglo XX, Antonio S. Pedreira, en su ensayo *Actualidad del jíbaro* (1935) reconoce, como buen académico moderno, dos posiciones encontradas en la literatura: aquellos autores que analizan el jíbaro como amalgama étnica y otros que postulan su "origen netamente hispánico". Sin ofrecer argumento alguno añade: "me inclino a sostener la segunda teoría", haciendo de inmediato alusión a *Las coplas del Gíbaro* de 1820. ¡No hay peor ciego que quien no quiere ver!

Mucho se ha polemizado en el Caribe acerca de la importancia relativa de los trasfondos culturales de las diversas etnias que configuraron en los primeros siglos de colonización el grupo humano residente en la región. Sin embargo, a mi juicio, más importantes aún que esos trasfondos, fueron las repercusiones culturales de los procesos a través de los cuales se constituyeron las relaciones interétnicas que marcaron en forma definitiva nuestra cultura. ¿Cuándo, cómo y entre quiénes se mantuvieron distinciones? ¿Cuándo, cómo y entre quiénes se generaron

44. Ver también del destacado novelista mulato Enrique A. Laguerre y Esther M. Melón (1968, p. IX). donde se afirma que el "jíbaro es el campesino de predominante ascendencia hispana".

amalgamas? Se tiende a identificar las distinciones con relaciones asimétricas (aunque uno no necesariamente conlleva lo otro) y las amalgamas con lo que en algunos países han llamado la "democracia racial". Pero ¿se darían también asimetrías o desigualdades en los procesos que conformaron amalgamas?

La polémica sobre la importancia relativa de las diversas etnias es desvirtuante además porque se basa en la concepción tradicional del "encuentro": sobre la visión de que nuestras sociedades se conformaron con las aportaciones de tres bloques culturales: hispano, africano y amerindio, como recoge el emblema oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Esa visión no toma en consideración que las condiciones en que se dio "el encuentro" nos imposibilitan referirnos a dichas culturas como bloques de definidos patrones y características. Así, no podemos soslayar el hecho de que en el Caribe las culturas "encontradas", precisamente por razones indiscutiblemente vinculadas a la colonización, atravesaban procesos abarcadores de desintegración o transformación. En los primeros tres siglos de formación de las sociedades del Caribe hispano, en la ruralía, frente a la plaza fuerte citadina que representaba la España del colonialismo, fueron gradualmente encontrándose y conviviendo personas cuyas culturas estaban amenazadas, y era precisamente frente a esa amenaza que se daba la huida que posibilitaba el encuentro.

Muchos de los componentes básicos de la cultura indígena fueron destruidos con el desmantelamiento de sus yucayeques y la eliminación de su modo de producción comunitario-caciquil.[45] Los africanos habían sido dramáticamente desarraigados de sus sociedades y sometidos sistemáticamente a procesos que

45. Sobre los modos de producción en la sociedad taína, ver Francisco Mosco-so (1986).

intentaban su deculturación.[46] Y, al menos un considerable número de españoles –aquéllos cuya cultura había sido fuertemente influenciada por el previamente moro *Al-Andalus*, por normas judaicas de vida personal, o sencillamente por la tolerancia de la diversidad étnica en la convivencia, convertida en intolerancia– habían experimentado también transformaciones dramáticas en su cultura, impulsadas por la nobleza unificadora del Estado.[47] El renombrado hispanista Américo Castro, por ejemplo, describe a los españoles (o al carácter hispano) que emergía de esas transformaciones como que "son espontáneamente de una manera y necesitan vivir de otra" (1966, p. 51).[48] Y el historiador Domínguez Ortiz, refiriéndose principalmente, aunque no exclusivamente, a los conversos (judíos o moros que habían adoptado –por convicción o necesidad– la fe cristiana) o a sus descendientes, señala que: "debieron abundar [los colonos con antecedentes "sospechosos"] porque América fue el escape, el refugio de los que en España, por unos u otros motivos, no eran bien considerados" (1978,

46. Ver al respecto Manuel Moreno Fraginals (1977). Sued Badillo ha evidenciado para el Puerto Rico del siglo XVI algunos de los intentos de deculturación examinados por Moreno principalmente para Cuba (1986, pp. 168-170).

47. Es interesante que en documentos muy posteriores referentes a la rebelión independentista más importante en Puerto Rico contra el dominio español –El Grito de Lares de 1868–, aparezcan referencias a los españoles que se identificaban con el régimen como "godos", vieja memoria de las invasiones bárbaras y término que usan aún en Canarias para referirse a los peninsulares. Ver Rosa Martínez (1983, p. 116).

48. Otros trabajos de Américo Castro (1983; 1971; 1976) incluyen numerosas observaciones sugerentes en torno al impacto cultural de la opresiva "cruzada purificadora homogeneizante" impulsada desde el Estado en aquel momento. También útil, aunque incómodamente apologético de la cultura española dominante, es el clásico de Ludwig Pfandl (1942). Los análisis de Castro (Ibid) y Defourneaux (1963, 1970) sobre el significado cultural del fenómeno del honor en la cultura española de este período son también muy reveladores al respecto. Ver además, Bartolomé Bennassar (1975).

p. 131). Así, según numerosas referencias de la época recogidas por el historiador Genaro García, las Indias eran "refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añoranza general de las mujeres libres" (1901, p. 48).[49]

Muchos elementos culturales de los diversos trasfondos, naturalmente, perduraron; pero la formación cultural caribeña no puede entenderse como mera yuxtaposición de esos elementos, como "sancocho" o "ajiaco" de esos remanentes. En ese sentido la metáfora del ajiaco, que propuso inicialmente el gran antropólogo cubano Fernando Ortiz (1921 y 1991) para caracterizar a las sociedades caribeñas étnicamente amalgamadas, podría ser limitada si fuera a entenderse como mera mezcla de ingredientes, pero es muy valiosa y útil, por el contrario, si se incluye la importancia del proceso de cocción, es decir, las transformaciones irreversibles que experimentan los ingredientes en el fuego de la historia y los nuevos sabores que emergen de las transformaciones.

La formación cultural caribeña, como configuración coherente, aun paradójica o contradictoria, tuvo su matriz inicial en la naturaleza de contraplantación de la sociedad en la cual emergía que nutrió patrones particulares de relaciones interétnicas y de valores, visiones y creencias en torno a esas relaciones. Urge, pues, indagar en ese mundo de la contraplantación, de la cimarronería. Para ello sería necesario mucha más investigación que la realizada hasta ahora; pero, sobre todo para examinar su posterior presencia cultural, podemos adelantar algunos señalamientos a través de esta esquemática vueltita.

49. Ver también Alejandro Lipschutz (1975, p. 225).

La asimétrica amalgama étnica de la jibarería

Tumba la la la,
Tumba la la lé
(?) que en Poltorrico
escravo no quedé.

"El Portorrico"
Baile antillano, siglo XVII
(Muñoz, 1966, pp. 26-27)[50]

En 1782 Fray Iñigo Abbad observó agudamente que, siendo la mayoría de los criollos en Puerto Rico lo que se denominaba entonces "pardos", se "glorian de descender de españoles" (1959, p. 182). Generoso Morales Muñoz señala en su estudio sobre la *Fundación del pueblo de Lares* (pueblo del interior comúnmente considerado hoy de "jíbaros blancos" que atravesó en el siglo XIX el proceso "blanqueador" del "segundo piso" a que hacía referencia José Luis González), que en el momento del establecimiento del pueblo en 1752, el 87% de sus pobladores eran clasificados *pardos*, mientras juraban fidelidad a la Corona española y se congregaban fundamentalmente para el establecimiento de una parroquia (1946, pp. 116-117). Los primeros siglos de colonización experimentan un amplio proceso de amalgamas étnicas, pero preñado de asimetrías.

Generalmente se asocian las "contribuciones" africanas a nuestra cultura con la historia de la esclavitud, lo que es correcto, en última instancia, para el Caribe considerado globalmente. Pero en sociedades inicialmente de contraplantación, como

50. El tercer verso podría también entenderse como "que donde y Pilico", el documento no es claro. En lo que sí no hay duda es que esta copla es parte de un baile que llevaba de nombre *El Portorrico.* Es la primera referencia a Puerto Rico en alguna música escrita.

Puerto Rico y Santo Domingo, los diversos censos hasta la abolición de la esclavitud evidencian una mayor proporción de negros y mulatos libres que de esclavos, por lo que los primeros debieron incorporar sus remanentes culturales africanos a esa asimétrica y heterogénea amalgama donde todos debían nombrarse españoles. En Puerto Rico en el momento de la abolición de la esclavitud en 1873, los censos registran diez negros o mulatos libres por cada negro o mulato esclavizado. Más aún, además de este gran número de negros y mulatos libres, el 36% de los esclavos en las vísperas de la abolición eran mulatos, y entre el total de esclavos más del 85% eran negros y mulatos *criollos*, es decir nacidos en Puerto Rico. Para 1872, los bozales (esclavos nacidos en África) constituían menos del 10% del total de esclavos en el país (Mayo Santana, Negrón Portillo y Mayo López, 1995, p. 31; Nistal, 1985).

Las culturas de contraplantación en el Caribe (como toda contracultura) varían de acuerdo a la naturaleza de la presencia de su opuesto. En países y/o períodos de fuertes economías de plantación esclavista, la contraplantación es una amenaza por la atracción que ejerce sobre los esclavizados. En ese sentido los cimarrones y sus formadas aldeas (palenques o quilombos) para la defensa mutua y para la organización de una forma de vida, alternativa pero amenazada, fueron fieramente perseguidas y atacadas.[51] Además, la plantación esclavista se distingue de formas antiguas de esclavitud en que la reproducción de su fuerza de trabajo no se genera internamente en la producción, sino en el comercio: en la trata de esclavos motivada por la intensidad de la explotación que hacía que la vida de los esclavos fuera muy corta

51. Este es el tipo de cimarronaje que aborda principalmente el excelente libro de Richard Price (1981), como el subtítulo de su edición original en inglés claramente señala: *"Rebel Slave Communities in the Americas"* ("Comunidades esclavas rebeldes en las Américas").

y se sustituyeran principalmente por nuevos esclavos. En esta forma, la presencia de África se mantenía culturalmente más cercana y la contraplantación en situaciones de fuerte economía esclavista mantenía rasgos de sociedad aldeana africana, aunque acrisolada por una situación completamente distinta.[52]

En sociedades de débil plantación esclavista, pero fuerte bastión militar citadino, como en Puerto Rico, la cimarronería no era una oposición activa, sino en retraimiento. Los militares de la plaza fuerte (aparte de un primer momento altamente defensivo) no verían ese mundo rural como una amenaza, sino como un mundo de indolentes primitivos. Los escapados no sentían, pues, la necesidad de organizarse y su naturaleza anti-urbana desalentaría la formación de palenques. Este tipo de contraplantación se caracterizó por viviendas aisladas de núcleos familiares en una producción básicamente de subsistencia, que, fundamentalmente a través de la agricultura de "tumba y quema" –*shifting cultivation*, en inglés–, marcaba esta forma de vida con un carácter seminomádico y poco apego a una propiedad territorial particular. Esta estructura agraria era radicalmente distinta a la predominante en España (organizada alrededor de pequeños pueblos o aldeas), que la política oficial colonial del Estado intentó reproducir, sin éxito, en las Américas.[53] Los escapados rurales del Caribe hispano,

52. Jean Casimir (1981, cap. IV; 1977, cap. XVII) argumenta convincentemente que la sociedad aldeana post independencia de Haití constituía una imagen modificada de presencia africana en América a través de la ideología de la contraplantación. Es el único caso que conozco donde la formación social de contraplantación no fue sólo predominante, sino dominante, y el análisis de sus relaciones con el nuevo Estado Nacional que se estableció en Haití, podría proveer importantes hipótesis sobre su dinamismo y contradicciones. La sociedad jamaiquina post-emancipación experimentó procesos similares de carácter aldeano. Ver, por ejemplo, Philip D. Curtin (1955).

53. Carmelo Viñas Mey señala que "las primeras experiencias fueron agrupar a los indios en pueblos para que vivieran como los labradores cristianos en

incluyendo los de origen español, compartían un retraimiento (buscado) del Estado,[54] lo que en aquel momento significaba también de la religión estatal o institucional. Se vivía básicamente una economía natural opuesta al comercialismo de plantaciones desarrollado en un mundo y una región de creciente comercio internacional. La presencia de éste se encontraba, sin embargo, fuera de los canales del Estado: en el contrabando, cuya importancia recalcan repetidamente las descripciones e informes de la época.

Por ello he considerado conveniente para el análisis de la cultura de contraplantación en el Caribe hispano devolverle al término cimarronaje su amplio sentido original. Los cimarrones se han identificado, básicamente, con los escapados entre los esclavos de origen africano, pero ello limita el concepto a sólo un particular tipo de huida, cuando el término se incorpora inicialmente al castellano para referirse al escape de la domesticación. Es significativo que la palabra se haya usado para animales que se suponía que fueran domésticos pero que vivían salvajemente: el ganado (vacuno, porcino o caballar) y los perros en estado montaraz. El término se refirió también a humanos que otros trataron sin éxito de domesticar; la forma más obvia a través de

---

Castilla" (1969, p. 213). En otro trabajo, argumenta que "la mayor proporción de los españoles que se establecieron en América eran labradores" (1943, p. 66). Es significativo que en el Caribe hispano, al menos hasta el siglo XVIII, muchos de estos participaran de patrones de asentamiento opuestos a los que vivían en España. Viñas, enfocado casi exclusivamente en las regulaciones estatales, que además idealiza, es ciego ante este fenómeno. Sobre la estructura agraria de la España de entonces, ver Viñas Mey (1941). Sería interesante comparar las estructuras agrarias en América con aquellas en España previo a la conquista. Sobre estas ver el excelente ensayo de Carlos Laliena Corbera (1996).

54. Situación similar evidencian las investigaciones de Miquel Izard sobre los llanos venezolanos (1983 y 1985, pp. 38-55). Ver también el libro de Alistair Hennessy (1978). Ambos autores enfatizan la importancia de la naturaleza de amalgama étnica de este mundo del escape.

la esclavitud (Corominas y Pascual, 1980, pp. 511-513; Moringo, 1966, p. 136). Los estudios etimológicos más recientes y autorizados señalan su origen taíno-antillano incorporado al español en el primer tercio del siglo XVII proveniente de *símaran*:

> flecha despedida del arco, escapada del dominio del hombre, o como dice Oviedo "fugitiva". Y de ahí que símaran equivalga... a "huido", "alzado" o "bravo" aplicado a los animales domésticos que se tornaban montaraces, y también a los hombres, indios primero y negros después, que se alzaban y en desesperada fuga buscaban libertad lejos del dominio del amo (Arrom, 1982, p. 184).

La ausencia de la doble rr en el lenguaje taíno nos lleva a revaluar la posible vinculación, que algunos autores habían señalado, entre el término cimarrón (en el proceso de su incorporación al castellano) con la palabra "marrano" [55] que en España se usaba para referirse a las personas de descendencia judía, que en aquel momento eran también perseguidos. El *Diccionario de la Real Academia Española* al definir "cimarrón" añade al final que en sentido figurativo "dícese del marinero indolente y poco trabajador" (1984, p. 316). Es significativo, como apunta el historiador Domínguez Ortiz, que fuera a través de enrolarse como marineros que muchos españoles de sospechable origen marrano se "cimarronearan" en las Antillas. Propongo, por tanto, el término "cimarronaje" en el amplio sentido utilizado por Alejo Carpentier en su relato sobre los inicios del período colonial, *El Camino de*

55. Alfredo Zayas considera equivocado que cimarrón se derivase de marrano (1914, p. 176), lo que no descarta la posibilidad de la presencia de ese último vocablo en la transformación que experimentara la palabra indígena en el proceso de ser incorporada al español.

Santiago, donde describe en el *hinterland* cubano un encuentro entre los distintos tipos de escapados que hemos mencionado: negros, indios y españoles de posible ascendencia marrana o mora (1957, p. 69).[56]

La palabra que va a nombrar en Puerto Rico, sobre todo a partir de comienzos del siglo XIX, al campesino nativo que se constituía en ese mundo rural, fue "jíbaro", mientras en la isla vecina de Cuba para esa fecha, "jíbaro" era –como señalamos– sinónimo de "perro cimarrón". Según el estupendo diccionario decimonónico de cubanismos de Esteban Pichardo, "el perro o perra que se hace montaraz y su descendencia" y añade que en la parte oriental de Cuba, es decir, la más cercana –geográfica, ecológica y socialmente– a Puerto Rico, "jíbaro" refiere "algunas vezes al hombre de modales o costumbres agrestes (usado también como) montaraz, rústico e indomable" (1953, p. 408).[57] Varias autoridades en la historia de la lengua enfatizan los paralelos históricos entre los vocablos "jíbaro" y "cimarrón";[58] así también como el de la palabra "guajiro" que va a denominar en Cuba al campesino. Al definir

56. La palabra inglesa *maroon* y la francesa *marron* provienen de la española "cimarrón". El *Nuevo Diccionario Velázquez revisado de Español e Inglés* correctamente traduce cimarrón como "*wild and unruly*", además de "*maroon and runaway slave*" (1964, p. 162). Price describe este sentido original del término (1981, p. 11); aunque se muestre consciente de las fusiones étnicas en las áreas no alcanzadas por la colonización (sólo entre afroamericanos y amerindios (p. 25), usa el término en su acepción inglesa de "negro esclavo escapado". Benjamín Nistal (1984) usa la palabra también en esta última acepción, que dado el período que examina, es completamente entendible y correcto. Ver también Franco (1973). Los tres libros respecto de ese tipo de cimarronaje son excelentes.

57. Esta revisión al *Pichardo*... del Dr. Esteban Rodríguez añade también "personas y animales cuando huyen del trato humano".

58. Evocando los paralelismos entre la bomba y el flamenco que apunté en los inicios de este ensayo, es interesante que la investigadora María Penna señale que muy probablemente la palabra "flamenco" tenga raíces históricas en *fel-lah-mengu*, término que en árabe significa "campesino fugitivo" (1996, p. 426).

“guajiro”, Pichardo señala “En Vueltarriba dicen también ‘montuno’ y algunos en Cuba, ‘jíbaro’, como en Puerto Rico” (Ibíd., p. 344).[59]

El primer importante historiador moderno de Puerto Rico, Salvador Brau, apuntaba ya en 1904 los paralelismos entre el jíbaro y el cimarronaje:

> La voz ‘jíbaro’, que por primera vez se aplica a los campesinos de Puerto Rico en documentos oficiales del siglo XVIII, es de origen indio. Con ella se designaba a uno de los numerosos grupos o naciones en que se hallaba dividido el pueblo caribe. Y precisamente distinguíase la nación jíbara por sus hábitos *montaraces y cerriles* (1904, p. 181).

El estudio más riguroso y documentado sobre la historia del vocablo “jíbaro” fue realizado, también, por Álvarez Nazario. Destaca la vinculación de los orígenes tanto de *jíbaro* como *guajiro,* con *cimarrón* citando referencias del siglo XVI a “indios que huían a los montes para eludir la servidumbre forzosa” (1977, pp. 67-69).[60] La palabra adquirió posteriormente sentido descriptivo de amalgama racial, respondiendo probablemente a la amalgama étnica del mundo americano del escape. Un documento referente al Puerto Rico del siglo XVIII señalaba con asombro: “Los blancos ninguna repugnancia hallan de estar mezclados con los pardos” (O’Reylley 1970 [c.1765], p. 242 y Blanco, 1959, p. 6). Como antes señalamos, en el Brasil y el México de la época colonial se utilizó, para referirse a particulares categorías de mezcla racial, principalmente a entrecruces entre mestizos de negros e indios.

59. Ver también, Francisco J. Santamaría (1942, tomo II, pp. 145-146)

60. Sued testimonia el uso de “cimarrón” en el siglo XVI tanto para negros como para indios escapados (1986, p. 171).

Esta sugerente etimología de la palabra con la cual se denomina en Puerto Rico, hasta hoy, al campesino, es sumamente importante para el estudio del carácter de los orígenes de ese mundo del escape. A pesar de su primitiva rebeldía al buscar eludir la dominación del Estado, el mundo cimarrón de esos primeros campesinos –de la jibarería boricua– era extremadamente vulnerable y contradictorio. Su desafío era de huida, no de ataque. Se buscaba vivir al margen del Estado, no por una oposición al colonialismo, sino por su situación subordinada, lo que a su vez se manifestaba en lo individual de la huida y en la economía parcelaria. En un documento oficial de 1583, se detalla: "así de españoles como mestizos, negros horros, indios y mulatos muy apartados unos de otros en tierras ásperas y montuosas" (Sued, 1986, p. 83). Los cronistas recalcan todos el amor del jíbaro a la libertad, como en este documento de 1578: "esta libertad rebelde con que viven, casi sin reconocer *dios* ni rey es la que retiene a muchos en esta isla sobrellevando con esto la miseria con que viven en ella" (Ibíd., pp. 38-39; mis cursivas).[61] Pero era la libertad del retraimiento, un retraimiento en gran medida acomplejado: no había nada peor para un cristiano medio moro en Andalucía que su "mediomorería"; los españoles habían sido los conquistadores y los indios los vencidos, y lo negro se identificaba con la plantación esclavista, lo más opuesto a la cimarronería. Todavía en 1883, uno de los más agudos estudiosos de este campesinado, Salvador Brau, señalaba:

> el *jíbaro es decidido y jovial en las reuniones familiares, pero circunspecto y hasta desabrido en la vida pública; muy respetuoso con la autoridad, pero evitando todo lo posible el rozarse con ella* (...)

61. Otras referencias a este sentimiento en Abbad (1959), Miyares (1957) y Ledrú (1863).

> [generando] ese *alejamiento* habitual de los círculos *autoritarios* (1886, pp. 75-77; mis cursivas).

Así, el Estado, el mundo del cual se huía –no necesariamente por malvado, sino por vencedor– tomará tintes de superioridad étnica racial, la identificación visualmente más evidente. La heterogénea amalgama étnica cimarrona del Caribe fue configurando, pues, una formación social rural marcada por un sentido de minusvalía.

Contrario a otras formas de estratificación social, cuando las etnias conllevan una manifestación racial, las asimetrías étnicas originales se perpetúan en la biología y el sentido de minusvalía asume también esa forma. Por ello fue tan importante para este mundo en aquel momento un intento de españolización popular no-estatal a través de lo que se denominó en todo el Caribe como "mejorar la raza". Fray Iñigo Abbad perspicazmente describe

> la buena acogida que encuentran estos prófugos de su patria (los desertores españoles) en los isleños. Ellos los ocultan en los montes, hasta que se ausenta la flota; los recogen en sus casas, los alimentan con franqueza y con una facilidad increíble les ofrecen sus hijas por esposas, aún cuando no tengan más bienes que la pobre ropa que llevan a cuestas, ni otro carácter que los recomiende, que el de marinero o polizón; pues las *circunstancias de español y blanco* son mayorazgo rico y ejecutoria asentada para encontrar casamiento a los ocho días. Estos nuevos colonos faltos de medios para subsistir honestamente se echan a contrabandistas, corsarios y vagos, de que hay muchos en esta parte (1959, p. 133; mis cursivas).

La aspiración de la libertad en el escape y este sentido de minusvalía, por un lado, y el carácter citadino-militar del colonialismo español en el Caribe insular en esos siglos, por otro, posibilitaron

una primera (tácita) concertación social en la región, fundamental para entender nuestra paradójica cultura y el papel fundamental de la religiosidad y la hispanofilia en ella. El colonialismo citadino necesitaba diseminar súbditos de la Corona por las islas para su defensa de los ataques de las potencias extranjeras. Y frente a la posibilidad de un colonialismo de ruralía controlada (de plantación) que esos vecinos extranjeros representaban, el campesinado jíbaro, va a asumir esa defensa de los Reyes Católicos, como evidencian en Puerto Rico las múltiples instancias de rechazo a los ataques bucaneros holandeses, ingleses[62] y franceses. Mientras tanto, Pepe Díaz, el capitán Correa, Miguel Henríquez, simultáneamente, se contrabandeaba con esos enemigos sin pudor (Morales Carrión, 1952).

Esa tácita concertación social requería, sin embargo, unos particulares patrones culturales que la hicieran posible. El agudo y erudito antropólogo español Julio Caro Baroja describía el contraste entre "la gran libertad de las gentes humildes para hablar y criticar [en la España del siglo XVI], por un lado, y por otro, la gran intransigencia contra extranjeros y en materia de fe" (1970, p. 17). Ambos tipos de intransigencia estaban intrínsecamente relacionados, ya que los conflictos étnicos internos previos habían generado en España una identificación de la religión con la nacionalidad. Las autoridades nacionales eran los reyes católicos. Ser cristiano viejo era ser lo más español posible.

El deseo de los escapados caribeños de preservar su libertad desarrolló, en este contexto, intentos contradictorios de otra españolización no estatal como escudo. Marcados con una posible minusvalía étnica, para evadir los conflictos que estos tipos de intransigencias podían generar y para posibilitar la tácita

62. Fernando Picó (1997) sugiere, como el presente ensayo, que los mulatos y negros libres repudiaron el ataque inglés por su oposición a la plantación.

concertación social, era sumamente importante no aparecer como hereje o extranjero. Uno de los más importantes intentos de españolización no estatal se dio, pues, a través de la religiosidad popular: el escapulario como escudo, un cristianismo que era importante evidenciar –teñido, no obstante, del espontaneísmo libertario de esa nueva sociedad que se configuraba en la amalgama étnica de la ruralía del escape–.

Lechón, santos y aguinaldos: el *escapulario* de la "hispana" religiosidad popular

En sus agudas investigaciones históricas, Fernando Picó abunda sobre la distinción entre religiosidad popular e institucionalidad, relación que (como intento argumentar también) no ve como antitética sino complementaria. Ello no significa que estuviera exenta de conflictos. Al respecto señala: "Desde el siglo XVIII los obispos estuvieron condenando los altares de santos familiares, los velorios de reyes, los rosarios de cruz y los jolgorios de las fiestas patronales" (Picó, 1994, p. 37). Otra importante investigación reciente (que recalca las distancias entre el catolicismo popular y el oficial) apunta: "Lejos de carecer de religión, el campesinado puertorriqueño asumió una religiosidad que permeaba y estaba inextricablemente tejida con su vida cotidiana (Agosto Cintrón, 1996, p. 93).

La religiosidad popular no institucional a través de la que los jíbaros manifestaban su no-extranjeridad o su españolidad –mientras simultáneamente (y camuflado) su vivir espontáneo fuera del dominio estatal– permeará y conformará la vida social.[63] Se vivía entonces cotidianamente en aislamiento y los encuentros sociales

63. Ángel López Cantos examinando documentos de la época, señala como una de las características fundamentales de los puertorriqueños el ser "religiosos a su manera" (1987, p. 128).

tomarían lugar principalmente alrededor de la actividad festiva, que se conformaría, en torno a la importancia de evidenciar la no-extranjeridad; es decir, vinculada a alguna celebración cristiana (o cristianizada).[64] La más importante de las fiestas negras puertorriqueñas sería –como mencionamos a comienzos del ensayo– en honor al más español de los santos: Santiago (Alegría, 1954). La más libertariamente pagana de nuestras fiestas –la celebración del solsticio de verano– sería en honor al santo con que había nombrado España a la Isla: San Juan. Las celebraciones más importantes de las distintas áreas rurales se darían en torno al santo patrono de la parroquia de sus respectivos centros pueblerinos: las fiestas patronales.

El período festivo de mayor relevancia será la Navidad, la principal fiesta cristiana de regocijo, que no es casualidad se haya establecido en el solsticio de invierno. Es importante notar, sin embargo, que dentro de ese período, la más festejada de las celebraciones no será como en España (y otros lugares de Europa y América) la Nochebuena o el Día de Navidad, sino la Epifanía, la fiesta de Reyes (Malavet Vega, 1987, p. 27). Aunque en tiempos remotos pudo tratarse de una misma celebración, es imposible adjudicar el arraigo de los Reyes Magos en el Caribe a un mero anacronismo. No hay que olvidar que uno de los Tres Magos era un africano negro (en Puerto Rico, Santo Domingo y algunas áreas de Cuba, Melchor, distinto de España donde el moro era Baltasar) y los otros dos en la tradición caribeña aparecen como de lugares poco precisos, referidos, generalmente, como "Oriente". En un mundo marcado por la heterogeneidad y amalgama étnica era importante establecer que un negro podía ser cristiano y rey; y reyes y cristianos también personas de origen difuso.

64. En Quintero (1989) examino las repercusiones culturales contemporáneas de ese fenómeno.



Santos Reyes parranderos liderados por Melchor y su pandero de plena. Talla de Ibsen Peralta, primer premio del 7° Certamen de Imaginería Popular auspiciado por Adelphia, noviembre del 2002. Fotografía de Ana Rosa Rivera Marrero.

El primer libro escrito específicamente sobre la música en Puerto Rico identifica la fiesta de Reyes como una de las dos más importantes celebraciones "negras" (Callejo, 1971, p. 241). Una de las primeras manifestaciones de la literatura puertorriqueña –*El aguinaldo puertorriqueño* de 1843– menciona también una "trulla de Reyes de *negros*... con sus *bombas* y b(¿p?)anderas" en la ciudad, así como la celebración "jíbara" en los campos (Colón, 1979, pp. 174-175; mis cursivas).[65] Un documento original de escasamente dos

65. Ver también, Matamba y Mostaza (pseu.) (1896). Existe una amplia evidencia bibliográfica también sobre la importancia de la Fiesta de Reyes entre la población negra de Cuba, entre ellos los escritos ya clásicos de Fernando Ortiz.

años después, describe un Día de Reyes en San Juan de la siguiente forma:

> cumplirá seis años (*i.e.,* 1839) que por primera vez se presentaba á mi vista un espectáculo grandioso (…) era el de millares de africanos *libres y esclavos,* robustos y *bien vestidos* (…) en las fiestas de Reyes [cuando] en las posesiones españolas (…) los negros tienen una absoluta libertad para sus ceremonias y regocijos (…) ver la hermosa ciudad de San Juan Bautista entregada á la libre discreción de millares de africanos de las fincas inmediatas que vagaban por las calles al son de sus atabales y marimbas; los veíamos deteniéndose á la puerta de las casas principales, y del servicio doméstico que salían á mezclarse en las danzas con sus compatriotas… entregados á la alegría más vehemente (Díaz Soler, 1981, p. 395).

Una descripción de las costumbres navideñas en el Puerto Rico de principios del siglo XX hace referencia a "a quartette of *colored* men: a couple of guitars, a typical cuatro and a guiro" (Gil de Prann, 1929, p. 18; mis cursivas), instrumentos y sonoridades que la musicología posterior ha querido asociar como exclusivas de un campesinado blanco.

Para ese campesinado jíbaro, cuyo origen, por su naturaleza de escapados (propio o de sus antepasados) era conveniente mantener difuso –no rememorar ni recordar– los Magos provenientes de "tierras lejanas" serán un símbolo unificatorio fundamental. Los Tres Santos Reyes (como los llamarán en el Caribe) representaban precisamente la heterogénea amalgama étnica; se encontraban hermanados en la adoración del Niño, es decir, en la esperanza del futuro: eran Magos definitivamente con magia. Es interesante que en el siglo XX, con Puerto Rico bajo la dominación norteamericana, ante la nueva imaginería navideña de

Santa Claus, la Epifanía se considerará parte de "nuestra herencia española", cuando en el mundo hispano, el arraigo de la Epifanía –sobre la Navidad– se encuentra principalmente en aquellas regiones de América de mayor presencia negra, o problemática étnico-racial en general, entre ellas, naturalmente, las Antillas.

Una de las más significativas y hermosas manifestaciones de la religiosidad popular se encuentra en una de las dos más importantes expresiones plásticas de ese mundo: la tradición de los santos tallados en madera para la devoción doméstica, entre los cuales proliferan, de hecho, las tallas de los Reyes Magos. Las casas eran bohíos (es decir, de origen indígena) y una manera de identificarlas como cristianas era con la presencia de la imagen católica del santo. Pero esta no era nunca fija o estática. La libertad y espontaneidad de la vida en cimarronaje se manifestaba en la forma de vestir al santo, que se hará pintando y repintando la imagen tallada de acuerdo con ocasiones particulares.

Esta tradición ha sido generalmente considerada en Puerto Rico parte de su herencia hispana, dada la importancia de la devoción a los santos y de la talla religiosa en madera del catolicismo español.[66] Es interesante observar, no obstante, las transformaciones de esta tradición[67] en una sociedad conformada por el "encuentro" problemático de diversas etnias. Mucho dice el que entre

66. "Para hacer imágenes, la materia prima que los escultores peninsulares de aquel tiempo empleaban casi siempre era la madera (...) a diferencia de otros europeos" (Vidal, 1994, p. 67).

67. El sugerente escrito de Marta Traba (1972) señala cómo las tallas más antiguas están más apegadas a la tradición española y cómo fue paulatinamente desarrollándose en el país una estética propia. Otros libros importantes sobre los santos como expresión artística son de Teodoro Vidal (1994 y 1979); de Irene Curbelo de Díaz (1970 y 1986); de José Firpi (1973); de Florencio García Cisneros (1979); y de Doreen M. Colón Camacho (1996). Todos estos libros incluyen buenas ilustraciones, principalmente fotografías.

el extenso y variado santoral católico, los santeros puertorriqueños hayan tallado más que a ningún otro, unos "santos" –los Reyes Magos– no considerados como tales por el dogma eclesiástico institucional, pues eran supuestamente paganos. El mundo popular caribeño "canonizó" a los Magos, pero sólo –significativamente– a nivel colectivo, en plural –los Santos Reyes–; jamás se referirá uno a alguno de ellos individualmente con su nombre precedido del "san". La importancia de su canonización popular radica en su imagen colectiva, que representa la heterogeneidad racial. Como bien canta una copla recogida de un anciano informante por Teodoro Vidal, el más erudito y dedicado estudioso de la iconografía popular en el país,

> Los tres Santos Reyes,
> ellos son iguales,
> en colores no,
> pero en cualidades (1994, p. 208).

Los Santos Reyes son, pues, de los pocos santos cuyo modo de nombrárseles evade la canonización de la jerarquía institucional: se dirá siempre Melchor, nunca San Melchor, por ejemplo.[68] Esta espontánea familiaridad con el icono sagrado se manifiesta también en otra tradición recogida por el estudioso Vidal de un anciano informante. Cuenta éste que en los velorios de Reyes se acostumbraba a lanzar entre los asistentes la talla al final de la celebración, como hacen las novias con su ramo de flores en las bodas (1994, 202). La imagen no quedaba distanciada, fija en un altar, sino próxima, sentida sensorialmente –besada, manoseada– en la fiesta.

---

68. Es interesante que el santo de la otra principal celebración negra en el país, Santiago, sea también de los pocos jamás precedido del título canonizador.

El reconocimiento implícito, camuflado, al valor de la amalgama en la heterogeneidad racial se manifiesta, en las tallas de los Magos, con la subversión de las jerarquías establecidas en la diversidad iconográfica. Las tallas puertorriqueñas colocan hasta hoy, generalmente, en lugar protagónico al rey negro (López, 1990; 1992, pp. 113-119; Alegría, 1983, pp. 18 y 59). Cuando se tallan los Reyes a caballo, la diversidad racial aparece subrepticiamente en los colores de los animales: blanco, rucio, bayo, negro o alazano. Es significativo que la distinción que entonces se atribuía a la monta en caballo blanco se reserve casi siempre al rey negro. Pero los otros dos Reyes se intercambian, de manera nada fija, los colores equinos restantes. Entre las tallas contemporáneas de los *Reyes*, también se adjudica principalmente a Melchor servir también de portaestandarte de los símbolos de la nacionalidad: la bandera o el cuatro puertorriqueño, por ejemplo.

La mayoría de los santos en el catolicismo se identifican con una iconografía dada: la Virgen de Monserrate sentada con el niño en la falda, la Virgen del Carmen de pie con el niño en el brazo izquierdo, San Jorge a caballo, San Antonio con azucenas en la mano izquierda y el niño Dios a la derecha, San Ramón con tal gesto y San José con tal otro, etc. Por el tipo de pose puede uno, de hecho, saber a cuál santo la talla refiere. Sin embargo, los Reyes Magos son una de las pocas imágenes religiosas que nunca se presenta de manera fija. Según señala Teodoro Vidal, "ningún personaje sagrado se representa en Puerto Rico de modos tan diversos como los Reyes: de ellos hay imágenes pictóricas, de bulto completo y en relieve. Figuran a caballo, de pie, hincados...etc." (1994, p. 132). El énfasis en la talla de los *Santos Reyes* podría representar también una afirmación al valor de la indeterminación –de la libertad frente a moldes establecidos– y de la diversidad.

Existen tallas religiosas en madera en el arte popular de muchas regiones de América Latina. Para el análisis social de las

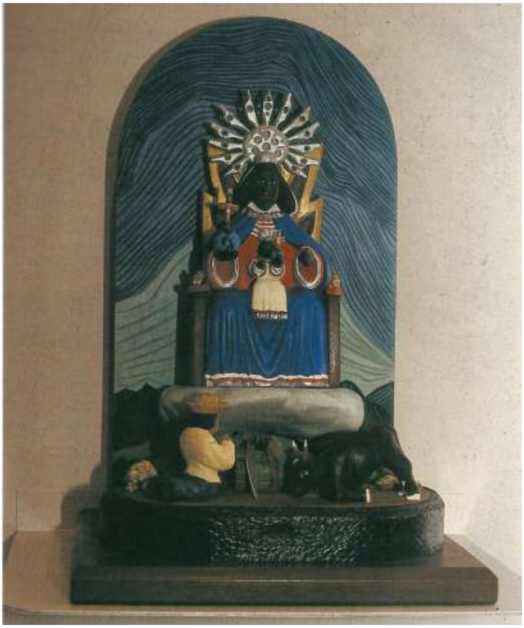
tallas puertorriqueñas conviene detenerse en aquellos tipos que los estudiosos de la imaginería popular han identificado como típicamente nuestros, particulares a este mundo de la contraplantación jíbara. Las más autorizadas investigaciones identifican tres (Tió, 1993; Vidal, 1995 y 1998). Uno de estos presenta la primera aparición mariana en el país, y la única generalmente reconocida hasta la de la Virgen del Pozo en Sabana Grande a mediados del siglo XX. Se trata de la talla del Milagro de Hormigueros, aparición mariana que se ubica a finales del siglo XVI, es decir a comienzos del mundo de la jibarería cimarrona.[69] Es interesante que fuera Hormigueros el nombre del área rural de esta primera aparición, con toda la simbología de agregación social –alrededor del mundo del trabajo y la ayuda mutua– que los hormigueros representan en el reino animal (las hormigas simbolizan lo gregario humildemente anónimo).[70] Mientras la primera aparición mariana se da en la génesis de esta conformación rural, en los inicios de la cultura jíbara, la segunda (y última, hasta hoy) ocurre, precisamente, en su crepúsculo: en 1953, cuando la sociedad puertorriqueña atravesaba su transformación de rural a urbana y la economía agraria se vio sustituida por la economía industrial.[71]

---

69. Sugestivamente, Zayas Micheli (1990) también identifica a la Virgen de Hormigueros con la cimarronería. Sorprende que aún hoy –varios siglos después– tantos santeros continúen practicando esta talla, lo que evidencia la fuerza y el arraigo de esta simbología.

70. Esta simbología es reiterada en los escritos obreros de los inicios del movimiento laboral en Puerto Rico (como en otros lugares) entre los siglos XIX y XX. Ver por ejemplo el ensayo del primer importante ideólogo obrero, el tipógrafo Ramón Romero Rosa, "Las hormigas" (1906).

71. Los sociólogos norteamericanos Melvin M. Tumin y Arnold S. Feldman se muestran sorprendidos ante la generalizada convicción que encuentran sobre el carácter de milagro del evento, cuando "*the political and economic sectors of the society are characterized by rational and intelligent planning*" (1972, p. 366). El intento de explicación que adelantan evidencia su superficialidad y sus prejuicios. En



Milagro de Hormigueros, talla de Luis Raúl "Pichilo" Nieves, Bienal de Santos Contemporáneos, Museo de Ponce, 1996. Fotografía de Ángel G. Quintero Rivera.

Es muy revelador, a mi juicio, que la Virgen que vino a salvar a un campesino del ataque de un toro bravo en Hormigueros –en esos inicios de la colonización española en el Caribe– fuera la Monserrate, que algunos han identificado con la inmigración catalana. Sin embargo, a finales del siglo XVI, la migración desde Cataluña al Caribe era todavía casi inexistente, y se trató de un fenómeno más bien del siglo XIX, del "segundo piso" de la formación

primer lugar, intentan encontrar a toda costa elementos que hayan predispuesto a los asistentes a creer; en segundo lugar, arguyen que no se buscaban milagros en *day to day matters*, sino sólo en asuntos extraordinarios como enfermedades, y que por ello podría concluirse que "*religious ideology is held relatively inactive and in consequencial suspension*" (p. 368).

cultural caribeña. ¿Por qué, tan temprano, esa devoción a la catalana Virgen de Monserrate? Por un fenómeno aparentemente debido al hollín de las velas en una devoción en grutas (¿o tendrá también allá vinculaciones con la etnicidad?),[72] la Monserrate es la Virgen de tez oscura más importante en la amplia iconografía mariana española (Trens, 1946). No es casual que el mito fundador de la religiosidad popular no estatal de la jibarería cimarrona se centre en una virgen española, pero morena: en una virgen *parda.* "*Nigra sum* (Soy negra), piensan algunos que proclama la Virgen (mientras) desgranan despacio las cuentas del Rosario" nos dice el Monseñor Antulio Parrilla, devoto de esta Virgen. "[Una] razón para identificarse con esta representación tan antigua de la Monserrate es su color, sus facciones y su porte son puertorriqueños (1990, pp. 25-26). Una mirada detenida a la imagen catalana original da la impresión de tratarse de una excelente representación iconográfica contemporánea de lo que en Nueva York llaman los norteamericanos "*Puerto Rican color*".

> Tengo el honor
> de ser hispano;
> llevo el sabor
> del borincano;
> mi color morenito
> ya casi marrón,
> es orgullo del pueblo
> latino señor.

canta Willie Colón en esa extraordinaria respuesta de la cultura popular salsera al racismo anglosajón:

---

72. Es, de hecho, la tesis del más reciente trabajo del erudito investigador de historia religiosa, Jaroslav Pelikan (1996).

> Por mi color me conocen los gringos;
> volveré con el Caribe de estandarte en mi bandera...
> Con mi color
> yo voy causando sensación en New York;
> color café:
> mira que bueno y que bonito se ve (Boscán, 1990).

Es significativa también la transformación física que experimenta la Virgen del Pozo de Sabana Grande entre su aparición en 1953 y la conformación de un amplio movimiento popular[73] en 1985, la Asociación pro devoción a la Virgen del Rosario, enfrentada a la jerarquía eclesiástica que se ha negado a respaldarla.[74] El entonces niño al que se le apareció la Virgen señalaba en testimonios de treinta años después: "Tenía el cabello color castaño y el color de su tez era *como la mayoría de las mujeres puertorriqueñas, ni muy blanco ni muy oscuro*" (Méndez de Guzmán, 1989, p. 65; mis cursivas). Igualmente, una de las niñas partícipes del milagro describía tres décadas más tarde su visión de infancia así: "su piel era suave, ni blanca ni trigueña. Tenía como un *bronceado*" (p. 41; mis cursivas).

En el *Milagro de Hormigueros* varios siglos antes, la Virgen morena, "bronceada", apareció para salvar a un campesino de la embestida de un toro bravo: de las fuerzas de una naturaleza salvaje.[75] En la tradición española, el enfrentamiento entre el hombre y el toro simboliza un particular tipo de virilidad. El hombre domina al toro en las corridas a través de la valentía "civilizadora": de la

73. Zayas Micheli habla incluso de más de 400.000 devotos (1990, p. 112).
74. Ver Luis Penchi (1997). Rosario Ferré en su novela *La batalla de las Vírgenes* (1993) recoge en forma de ficción los conflictos sociales en torno a diversas advocaciones marianas.
75. El folclorista Pedro Escabí argumentaba que las vírgenes negras eran consideradas las más milagrosas en la tradición puertorriqueña.

maestría en el ingenio y el arte. En el mito fundador de la cultura cimarrona del escape, el hombre domina al toro a través de la religiosidad; esta confrontación se resuelve con la mediación de una Virgen morena. Tanto el hombre como el toro –civilización y naturaleza–, ambos iconografiados masculinamente y símbolos de virilidad, aparecen generalmente en este tipo de tallas arrodillados frente a una impresionante mujer de tez oscura.

Esta debió haber sido una imagen muy poderosa en un mundo conformado por una colonización fundamentalmente masculina. Los colonizadores españoles eran principalmente varones y se preferían también varones entre los esclavos negros que se "importaban" para trabajar. Las mujeres, que en los censos de los primeros siglos aparecen, no obstante, en mayor proporción que los hombres (López Cantos, 1975) representaban a lo que entonces llamaban "los naturales" o "hijos del país". Los taínos varones (como los negros "importados") morían jóvenes en los trabajos forzados o escapaban a las Antillas menores, desde donde –como caribes– intentaron sin éxito, al menos constantemente durante los primeros dos siglos, rescatar a sus mujeres requedadas.[76] Anteriormente citamos al historiador Morales Muñoz describiendo a los escapados europeos como "estos advenedizos colonos [que] sólo hallaban hospitalario abrigo en el bohío de la *india* alzada o de la *negra* cimarrona (1944, p. 12; mis cursivas). Citamos también al cronista Iñigo Abbad narrando cómo los desertores y polizontes encontraban –por blanco y español–, entre la jibarería parda, "casamiento a los ocho días". Y el Mariscal O'Reylly testimoniaba que "la última tropa quedó acuartelada, pero cada soldado se arranchó con alguna negra o mulata que llamaban *su casera*..." (Tapia 1970, p. 262; mis cursivas).

76. Por ejemplo en la *Memoria de Melgarejo* (1582), reproducida en Fernández Méndez (1957, pp. 122-123).

La casa, el hogar, el lar nativo se identificaron con la mujer parda. Por ello, no es de extrañarnos, que las canciones que se convertirían en himnos, en estandartes de lo nacional, emblematizan siempre al país en la mujer: la danza "La Borinqueña" en el siglo XIX "Bellísima *trigueña* imagen del candor..." y la canción-danza "Verde Luz" en décadas recientes, que se refiere a la nación como "isla virgen" o "isla doncella" (Quintero 1998, cap. IV). El uso de la palabra "trigueña" en la primera línea de la versión original del himno nacional es muy reveladora, porque en contraste con la terminología colonial oficial que contaba con numerosos términos específicos para distintos tipos de mezcla racial, "trigueña" es un término abarcador desarrollado por el habla popular para referirse a un amplio espectro de colores: desde la mujer blanca con cabello obscuro hasta la negra "retinta", ¡transformando su sentido original asociado al trigo![77] Entre las tallas de santos que los estudiosos identifican como "netamente puertorriqueñas", propias de esta sociedad de contraplantación jíbara, es relevante que encontremos de manera prominente una imagen de una Virgen trigueña oscura frente a la cual se arrodilla tanto el blanco civilizador, como el toro salvaje.

Aparte de la típica talla del Milagro de Hormigueros, es significativo que sea la Monserrate la Virgen que más esculpen los santeros puertorriqueños. La frecuencia con que aparece esta imagen es superada sólo por las tallas de los Reyes Magos. Estas tallas de la Monserrate siguen básicamente la iconografía tradicional, con la importante excepción del color de su piel. No siempre se pinta

77. En Puerto Rico, "trigueña" significa básicamente "morena". No existiendo acá cultivo de trigo, su color se asoció más al color quemado del trigo seco que al dorado de sus campos; aunque la historia de las transformaciones de sus connotaciones "raciales" (de color) deben incluir, como adelantamos en el texto, otros ángulos fascinantes relativos a las camaleónicas y polivalentes nociones de la etnicidad en el Caribe. Lamentablemente su etimología no ha sido trabajada con el rigor necesario.

morena, sino en muchas ocasiones india y a veces blanca, sobre todo a partir del "blanqueamiento" decimonónico del "segundo piso" al cual hicimos referencia a comienzos del ensayo.[78] Dicho proceso se manifestó también en el arte popular. Vidal menciona incluso estudios técnicos museológicos que sugieren que Monserrates inicialmente "achocolatadas" fueron "blanqueadas" después (1994, p. 206). Ha encontrado también piezas en donde aparece la Virgen morena y el Niño blanco en su falda, combinación que según sus estudios no se ha encontrado en España, aunque es frecuente en las Vírgenes cubanas (1995, pp. 118-119). La combinación es sugerente respecto de las visiones étnicas de un mundo "racialmente" heterogéneo.

Es interesante que la equivalente cubana de nuestra Virgen de Hormigueros, la también trigueña Caridad del Cobre, esté colmada de leyendas atravesadas por una polivalente etnicidad. Su imagen fue encontrada por dos indios y un negro, y entre los esclavos africanos se la asoció con Ochún, divinidad como Venus, salida de las aguas y símbolo de la hermosura, la fertilidad y el amor pasional (Cabrera, 1980).[79] Antonio Benítez Rojo señala que los que encontraron la imagen –y fueron salvados por ella de una tempestad– fueron convertidos por la tradición en "Juan criollo", "Juan indio" y "Juan esclavo", buscando en el mito la trilogía de la amalgama étnica (1989, p. 27). Tradiciones similares existen en otros países de la cuenca caribeña, como la primera aparición de la hoy patrona de Costa Rica en un barrio de pardos de Cartago, la segunda ciudad. Las transformaciones étnico-raciales de la Virgen de la Guadalupe en México –la Lupita–, por otro lado, han sido

78. Es significativo que en la *II Bienal de Santos Contemporáneos*, expuesta en el Museo de Arte de Ponce en el verano de 1996, predominaran las Monserrates de tez obscura, mientras algunas décadas atrás predominaban las "blanqueadas".

79. "Ochún, la Virgen de la Caridad, es coqueta, enamoradísima y correntona" (Cabrera, 1980, p. 9). Ver también Alberto Villaverde (1994) y Julio Corbea Calzado (1996).

imaginativa y meticulosamente trabajadas respecto de la conformación, desde lo sagrado, de una imaginería nacional.[80]



Virgen morena y niño blanco, combinación sugerente respecto de las visiones étnicas de un mundo "racialmente" heterogéneo. Talla de Héctor Moya Montero, Bienal de Santos Contemporáneos, Museo de Ponce, 1996. Fotografía de Ángel G. Quintero Rivera.

Las metamorfosis en la apariencia –en la piel, que paradójicamente encubre y descubre historias confusas, pasados nebulosos, *"¡Nunca se supo quien fue su madre!"*– forman parte esencial de la compleja polivalente etnicidad del Caribe. Estas transformaciones camaleónicas, en un tipo de colonización marcada por una supuesta

80. Ver los trabajos citados de Lafaye (1977) y Florescano (1987). La Monserrate puertorriqueña no ha alcanzado ese nivel de convocatoria tan generalizado.

heroica conquista viril, estuvieron indisolublemente vinculadas a las relaciones entre géneros, a través de las cuales reaparecerían las herencias de las apariencias. Baltasar, Rey Mago moro en la tradición española, sería en el Caribe uno de los claros Reyes de Oriente; mientras el claro Melchor sería en el Caribe, negro. Negro, según algunas leyendas, como resultado de una transformación:

> Melchor era blanco,
> ahora es moreno,
> porque lo quemó
> le estrella de Venus.

No fue quemado por el sol, cuya negrura hubiera sido más entendible, ni por ningún otro astro; sino por la estrella de Venus, símbolo de la mujer deseada y del amor carnal (la Ochún occidental). Fue a través de la pasión erótica, de la relación con la mujer, que la piel del celebrado Melchor se transformó míticamente:

> Melchor era blanco,
> pero se quemó;
> la estrella de Venus
> fue quien lo abrasó (Vidal, 1994, p. 208).

En el Caribe "abrasó" se pronuncia igual que "abrazó", y es lo que espontáneamente y de inmediato evoca dicha voz. Además, "abrasar" no sólo significa "quemar", sino "estar muy agitado de alguna pasión", principalmente amorosa (*Diccionario...*, 1986, p. 8).

No es coincidencia, entonces, que el santo más frecuentemente tallado después de los racialmente heterogéneos Reyes y de la parda –trigueña– Virgen de Monserrate en la tradición plástica de la contraplantación fuera San Antonio, el intermediario del apareamiento. Como bien señala el tradicional merengue dominicano:

Tengo a San Antonio
puesto de cabeza [el mundo al revés, carnavalizado]
si no me busca novio
a nadie le interesa.

Tampoco resulta fortuito que se adoptara como canción navideña para celebrar el nacimiento, el nuevo comienzo, una llena de nebulosos simbolismos que abre con la referencia a este santo:

Padre San Antonio mi *devoto* eres,
¡llévame a la gloria, mañana a las nueve!
Mañana a las nueve, que no hay quien lo dude,
que por el espacio camina en las nubes.[81]

Tratándose de una canción navideña, es probable que la referencia al futuro nueve tenga relación con la continuación de las celebraciones de Reyes

Se fueron los Reyes
con mucha alegría,
y viene la octava
a los nueve días

cuando en muchos barrios, las fiestas de Octavas comenzaban el 9 de enero, habiéndose celebrado el 6, 7 y 8 fiestas para cada uno de los Santos Reyes (Vidal, 1994, p. 207).

81. Según recogida por el autor de la tradición oral; difiere levemente de la transcripción de Malavet Vega (1987, p. 115). Malavet señala a Julio Rodríguez Burgos como el compositor.



Los Reyes a los cuales refiere la *Virgen de los Reyes* sevillana eran las autoridades del Estado. En Puerto Rico son substituidos por los nómadas, errantes, paganos, popularmente canonizados Tres Reyes Magos. Talla característica de Pedro Arce, principios del siglo XX, colección de Teodoro Vidal. Fotografía de Héctor Méndez Caratini.

El segundo y tercer tipo de tallas de santos que, como el Milagro de Hormigueros, los estudiosos describen como típicos del país (presentes sólo en la tradición plástica popular puertorriqueña) están ambas relacionadas con la importancia otorgada por este mundo a los Reyes Magos. Una es la llamada Virgen de los Reyes, donde la contraplantación puertorriqueña trastoca radicalmente el significado de la patrona de Sevilla, la ciudad eje de la colonización americana. Los Reyes a los cuales refiere la Virgen de los Reyes sevillana eran los Reyes Católicos, las máximas autoridades

del Estado. En Puerto Rico[82] son sustituidos por los nómadas, errantes, paganos, popularmente canonizados, Tres Reyes Magos:

> Se efigia a María de pie, con el Niño Jesús en brazos, pero con la particularidad de que lleva una estrella en la mano derecha para guiar a los Reyes en su peregrinar y tiene las figuras de ellos talladas en los dobleces de su falda, o frente a Ella (Tió, 1993, p. 14).

Nuevamente se privilegia la imagen de la mujer. No sólo representa ella la continuidad en el tiempo –carga al Niño–, sino además guía a los transeúntes varones de este mundo nomádico –luce la estrella de Oriente en la mano–. Su hegemonía se simboliza iconográficamente a través del tamaño de su figura: es marcadamente mayor que la imagen de los Reyes. Entre paréntesis, resulta sugerente el hecho de que la tradición estatuaria yoruba tiende a agrandar desproporcionadamente, en formas parecidas, la imagen femenina-madre, aunque sea imposible establecer directamente la muy posible relación de la talla puertorriqueña de la Virgen de los Reyes con esta tradición plástica. Los Reyes aparecen comúnmente en su falda; es decir, como si hubieran sido amamantados por ella. La *Virgen* no es sólo madre, sino madrastra. Ya bien decía Iñigo Abbad, "estos isleños son muy devotos de nuestra Señora" (1959, p. 193).

Ante la avanzada protestante que experimentó el país con el cambio de dominación colonial en 1898, el catolicismo popular respondió con fenómenos como el movimiento de Los Hermanos Cheo, que se autodenominaba "ejército de campesinos (...) para defender (...) *la devoción de la Virgen* (...) y *el culto de los santos*" (Santaella, 1979, p. 70; también Agosto, 1996, pp. 77-88).

82. Aparentemente también en las Islas Canarias.

El tercer tipo de estatuaria tradicional típica que identifican las investigaciones de imaginería religiosa es una combinación de los Reyes Magos y las tres Marías, lo que según una importante estudiosa "resulta anacrónico en lo cronológico y religioso. Las Tres Marías son: María Magdalena, María la de Cleofás y la Virgen María (...) que visitaron la tumba de Cristo la mañana del domingo de Resurrección, lo que resulta en un tema propio de la Pasión y Muerte de Cristo antes que asociado a la Navidad" (Colón Camacho, 1995, p. 11).[83] Pero la combinación de las distintas pascuas –Pascua de Natividad y Pascua de Resurrección– es característica de esa religiosidad cimarrona, donde los mitos de orígenes son más de re-nacimiento que de nacimiento en una sociedad que requiere estar constantemente reconstituyéndose. Como bien señalara el sociólogo afrobritánico Paul Gilroy "*The history of the black Atlantic yields a course of lessons as to the instability and mutability of identities which are always unfinished, always being remade*"[84] (1994, p. XI). Así, las fiestas de Reyes, entre octavas y octavitas, se prolongan hasta la Cuaresma (la víspera del Miércoles de Ceniza) y el cancionero navideño incluye letras como

Dios bendiga el Santo
nombre de Jesús,
que murió en la cruz,
donde sufrió tanto...[85]

83. Habría que considerar que la anacronía es un recurso frecuente en las artes.
84. "El Atlántico negro ofrece un curso de lecciones sobre la inestabilidad y la mutabilidad de las identidades que siempre están inacabadas y que siempre se están rehaciendo".
85. En el intento de cristianizar la antiguamente pagana fiesta de inicio de año, la Iglesia conmemora el 1ro. de enero como fiesta del Santo Nombre de Jesús. Según el teólogo Antonio Mansilla, se habla de las navidades en plural para

Al igual que los Reyes de la patrona sevillana, las sufrientes llorosas Marías son transformadas por la religiosidad popular de la contraplantación en unas anónimas muchachas vivarachas que vinculan la Resurrección con el apareamiento y la pasión amorosa carnal. Cuenta la leyenda "que los tres Santos Reyes eran pretendientes de las tres Marías, unas jóvenes muy hermosas a quienes llevaban de noche a bailes y fiestas"

> Los tres Santos Reyes
> y las tres Marías
> iban los seis juntos
> llenos de alegría.
> Los tres Santos Reyes
> y las tres Marías
> iban a acostarse
> y los cogió el día (Tió, 1993, p. 13; Vidal, 1974, p. 160).

Los Reyes Magos y las Tres Marías aparecen como bailadores, trasnochadores y enamorados; camuflando sus tallas –en la religiosidad popular– un mundo atravesado de un problematizado pero profundo erotismo. No en balde los obispos de la época recalcaban que "los vicios dominantes [en el país] eran el juego [el azar] y la *sensualidad* (Campo Lacasa, 1963, p. 34; mis cursivas).

Los *Santos Magos* eran también caminantes, "Ellos van y vienen..." dice una copla popular, lo que fortalecía dicho símbolo en una sociedad conformada alrededor de una agricultura seminomádica.[86] Las celebraciones de Reyes enfatizarán esa importancia

---

incluir la trilogía festiva de la Natividad (25 de diciembre), el Santo Nombre (1ro. de enero) y la Epifanía (6 de enero).

86. Una buena ilustración analítica de este tipo de semi nomadismo la constituye el ensayo de Fernando Picó (1984).

del movimiento. Se organizaban parrandas o trullas para ir a "reyar" por el barrio llevando la música de casa en casa. La ofrenda o "aguinaldo" que daban las trullas a los vecinos era la música a cambio de comida y bebida. En esta forma se entrelazan los dos significados de la palabra con la cual se denominará uno de los dos principales géneros de la música campesina.

El término "aguinaldo" tiene, en español "origen incierto, quizá de la frase latina *hoc in anno* (en este año) que se empleaba como estribillo en las canciones populares de Año Nuevo" (Corominas, 1980, pp. 84-85). Fue adquiriendo luego un significado doble, relacionado con este posible origen: "Regalo que se da en Navidad o en la fiesta de la Epifanía y villancico de Navidad".[87]

En Puerto Rico el término mantiene esa doble significación, entrelazado por la historia social de la Fiesta de los Santos Reyes; aunque como género musical fue diferenciándose del villancico y, como explica el folclorista Francisco López Cruz, su utilización va a rebasar su significado navideño original (1967, pp. 183-184).

Además de las fiestas de Reyes, las fiestas de fecha variable estaban también marcadas por la importancia para los anfitriones de evidenciar su cristianismo. Estas celebraban, por ejemplo, la incorporación de un niño a la comunidad cristiana, es decir, su bautizo; y los lazos de compadrazgo se convertirían en los más valorados vínculos sociales (Abbad, 1959, p. 190). Se podía celebrar también su *baquiné*, es decir, la muerte de un niño bautizado que irá directo al cielo. Algunos festejarán su santo, que generalmente correspondía a su cumpleaños por la costumbre de otorgar los nombres a los niños a base del santoral.

En todas estas celebraciones cristianas –españolas o españolizadas–, la comida y la música jugarán un papel fundamental. Se

87. Descripción idéntica en varios diccionarios: *e.g. Diccionario de la Real Academia Española* y *Diccionario Básico Espasa.*

comerá lechón *asao*, costumbre que ha adquirido en todo el Caribe hispano (principalmente Cuba y Puerto Rico) carácter de tradición nacional. Podría uno muy probablemente tener alguna ascendencia mora o judía (que, es importante recordar, no comían cerdo), pero uno desea que "lo dejen quieto" las autoridades, no quiere ser perseguido. Ahora se es cristiano –español– y es importante demostrarlo. Tan importante fue en España esa forma "gastronómica" de identificación étnica que a los judíos conversos les llamaron "marranos" y en las Islas Baleares, "chuetas" que quiere decir "tocino", para hurgar en la llaga (Forteza, 1966; Izard, 1985).[88]

Puede que no se coma cerdo a nivel cotidiano (no se traslada al Caribe la tradición española del jamón cotidiano y el chorizo, por ejemplo), pero en la celebración, en la fiesta, no sólo se comerá, sino que se ofrecerá a todos. Era importante también tener el cerdo cerca del bohío alimentándolo con sobras durante todo el año para que estuviera listo para comer en la gran celebración –principalmente, en la fiesta de Reyes–, de tal forma que cualquiera que pasare por el área (especialmente los curas, que eran los que más se movían entonces) podría ver en cualquier momento el cerdo: ¡símbolo cimarrón de cristiandad!

Cronistas de todo el Caribe hispano describen vívidamente la importancia que otorgaba este mundo campesino a dichas celebraciones sociales y cómo, dado el aislamiento del patrón de asentamiento, caminaban o cabalgaban leguas para participar:

88. Margarita, mi enamorada "chueta" –trigueña– de Ciales, a quien dedico, como habrán leído, este ensayo, cuenta entre sus antepasados más reconocibles y reconocidos a la familia Vicens, oriunda del pueblo de Soller en Mallorca, donde "aparecen en el libro", es decir, estaban tachados como judíos conversos. Cuenta también, según la leyenda familiar, con descendientes indios –significativamente, una india (en femenino)– y, aunque no se mencione (porque "de eso no se habla") negros, como evidencian rasgos físicos de algunos de sus familiares.

> La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes (...) y acuden centenares de todas partes aunque no sean llamados (...). Estos bailes suelen durar toda una semana. Cuando una cuadrilla se retira, otra viene, y así van alternando noche y día, haciendo viajes de dos y tres leguas, sin otro objeto que el de ir al fandango, cuya música, canto y estrépito de patadas deja atolondrado por mucho tiempo la cabeza más robusta (Abbad, 1959, pp. 188-190).[89]

Ciento cincuenta años después, en los años treinta del siglo XX, uno de los primeros estudios antropológicos sobre el campesinado señalaba:

> *Dancing is, next to cock-fighting, the most popular amusement. Dances are held upon the most diverse occasions. The baptism of a baby, the celebration in honor of the patron saint of the town, the festival of the three kings, a betrothal or a marriage, or any one of a dozen motives may be used as a pretext to engage in this diversion* (Colombán Rosario, 1935, p. 102).[90]

Las palabras con las cuales se nombrará la música principal de estos encuentros sociales –"aguinaldo" y "seis"– son también reveladoras. El aguinaldo es la ofrenda navideña (identificada con las ofrendas al Niño de los *Reyes Magos*) y el seis, en los siglos XVI y XVII en España, era la música que se bailaba en las más

89. Respecto de Santo Domingo ver por ej., William Walton (1810) y otros documentos citados por Emilio Rodríguez Demorizi (1971).

90. "Bailar es, junto con las peleas de gallos, el entretenimiento más popular. Los bailes se realizan en las más diversas ocasiones. El bautizo de un bebé, la celebración en honor del santo patrono de la ciudad, el festival de los Reyes Magos, el festejo de un compromiso matrimonial o un matrimonio, o cualquiera de una decena de motivos pueden usarse como pretexto para participar en este entretenimiento".

importantes celebraciones religiosas (Pfandl, 1942, p. 256). Se bailaba en el templo, frente al altar como ofrenda al sacramento eucarístico (Ibíd., p. 161). El movimiento danzante de los negros y mulatos, o de una población con su influencia, fue considerado lascivo[91] por las autoridades eclesiásticas en la ciudad colonial y se prohibieron los seises en la Catedral de San Juan: "En 1684 el obispo Fray Francisco de Padilla echó a la calle los danzantes [mulatos libres] y aunque no faltaron quejas, el baile en la iglesia quedó suprimido" (Brau, 1904, p. 158). Una carta de dicho Obispo al Rey fechada en 1691 describe los seises sanjuaneros suprimidos

> Ocuparon el pie del altar, dos hombres vestidos de negro, con dos guitarras, substituyendo al arpista. La alfombra fue ocupada por seis doncellas *broncíneas*, como de quince años de edad, vestidas de gasas blancas, con coronas de flores y panderetas en las *diestras*. Las *mulaticas* empezaron a danzar al compás de las guitarras; sus movimientos eran correctos pero un soplo *voluptuoso y sensual* se infiltraba en los sentidos del gentío...
>
> *¡Esto es moruno*!
>
> Y algo de *africano*, por el *tamboril* que acompaña a la guitarra y la flauta (Coll y Toste, 1951, p. 178; mis cursivas).[92]

91. Sobre la mulata y americana Zarabanda, que había adoptado Sevilla –la puerta europea de las Indias–, se decía en Castilla que era "un baile y cantar tan lascivo en las palabras y tan feo en los meneos (...) tan lascivo y obseno que parecía estar inventado por Luzbel para inducir a pecar a la senectud y a la santidad misma" (Deleito y Piñuela, 1944, p. 79). Más sobre los bailes españoles de entonces en Cotarelo y Mori (1911). Referencias a la zarabanda como "baile prohibido por lascivo" se encuentran en un texto francés de instrucción musical traducido y publicado en Puerto Rico a mediados del siglo XIX (Mercadier, 1862).

92. Algunos fragmentos son reproducidos también por Muñoz (1966, pp. 25-26) y por Malavet Vega (1992, p. 114).

El seis (o al menos su nomenclatura) se refugió entonces en el baile popular; aparece tanto en los bailes de plantación como en los de contraplantación, lo que nos lleva a sospechar que las vinculaciones entre estos mundos fueron mayores que lo que le ha otorgado la historiografía tradicional.[93] Muchos investigadores hemos señalado que una de las menciones más antiguas de la palabra "bomba" (el baile más identificado en Puerto Rico con la tradición africana) se encuentra en las crónicas del siglo XVIII del viajero francés André Pierre Ledrú en referencia a su posible origen, como tambor.[94] La mención está ubicada en la descripción de un ambiente claramente campesino: "La mezcla de blancos, mulatos y negros libres formaba un grupo bastante original (...) ejecutaron sucesivamente bailes africanos y criollos al son de la guitarra y del tamboril llamado vulgarmente bomba" (1863 [1797], p. 45). La palabra "bomba" aparece en una de las variantes de seis que se denomina, de hecho, "seis bombeao", como llamada para interrumpir momentáneamente la música y declamar una copla;[95] uso que se retuvo también en Santo Domingo (Rodríguez Demorizi, 1971, p. 70), en Cuba (Pichardo, 1953, p. 105) y otras regiones de la cuenca caribeña, como Costa Rica. Por otro lado, los bailes en

---

93. Con muchos más detalles sobre la música, examino este fenómeno en el capítulo 3 de *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"* (1998). Ver también las investigaciones del etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez (1988).
94. Sin embargo, un examen más cuidadoso de las fuentes arroja que la palabra se usó en la primera traducción de esta crónica al español publicada en 1863, y no en el original en francés que utilizaba la palabra *bamboula* de uso frecuente en otras áreas del Caribe y presente, de hecho, en algunas letras de bomba: "¡bamboula é sea allá!" Agradezco al estudioso Tato Conrad este señalamiento. En todo caso es significativo que el traductor recurriera al término "bomba" algunas décadas después.
95. Ver el interesante escrito de finales del siglo XIX, Matamba y Mostaza (1896).

muchas de las variantes de bomba se denominan "seises" (López Cruz, 1967, p. 47).[96]

El término "seis" permaneció, no obstante, principalmente en el monte, en el *hinterland*, donde su significado fue transformado por la jibarería cimarrona; aunque mantuvo, para ojos europeos, su carácter lascivo (Genel, 1985, p. 23). Durante alguna celebración, los aislados campesinos vecinos se reunían frente al bohío de la familia anfitriona. Juntos cantaban el saludo o aguinaldo y el anfitrión los invitaba a entrar. En el bohío, como en un templo, frente al santo, como en un altar, se bailaría el seis; nunca se tocaría ni bailaría afuera.[97] Por otro lado, y no obstante su claro origen religioso, en sus visitas por los campos, los obispos tronaban contra "el abuso y pessima costumbre de ciertos bayles" ("Primera visita pastoral...", 1950, p. 35).

La intelectualidad patricia puertorriqueña de fines del siglo XIX criticaba la supuesta irracionalidad de las prácticas populares religiosas de antaño

> Se vé que el jíbaro es católico, pero carece de una instrucción religiosa que le ayude á dar cumplimiento debido á sus obligaciones y á esto se debe (...) la manera con que celebra las fiestas, el carácter profano que revisten, (...) la veneración y confianza

96. Ver la carátula del disco de Paracumbé, *Bomba y plena* (1987), que ilustra muchas de estas variantes. Ver también de su director musical, el etnomusicólogo Emanuel Dufrasne (1987).

97. Agradezco al compañero etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez haberme llamado la atención al ritual de esta tradición. Véase descripción en Abbad (1959, pp. 188-190) y en el clásico de la literatura costumbrista, de Manuel Alonso, *El Gíbaro* (1968, pp. 83-84). Pedro C. Escabí abunda sobre el hecho de que tradicionalmente el aguinaldo sólo se cantaba, mientras el seis era música para bailar (1970, p. 137).

> algo gentílica que profesa a tal imagen, medalla, escapulario (...) que la sana razón rechaza (Del Vale Atiles, 1887, p. 128).[98]

Y en Santo Domingo, el excelente recuento descriptivo de M.L. Moreau de Saint-Mery afirmaba que "los naturales son muy religiosos en *apariencia* (1976, p. 86; mis cursivas).

Algunas páginas atrás señalamos cómo el establecimiento de pueblos en la ruralía respondía, en gran medida, al interés de los escapados en los sacramentos que cristianizaban. "Morir moro" era, cuanto menos, una imprudencia en esa contradictoria formación social. Incluso pueblos como Ponce, que llegó a finales del siglo XIX a rivalizar en importancia con San Juan –pueblo de claro trasfondo contrabandista y cimarrón en sus primeros tiempos–, se establecieron, como bien señala Salvador Brau, para camuflar su cultura libertaria en formación a través de la religiosidad:[99] "y para promover su agrupación nada más común en aquellos y aún posteriores tiempos, que la erección de santuarios piadosos... que prometían glorias divinas y *daban pretexto a sensualidades terrenas*" (1909, p. 12; mis cursivas).

La característica fundamental de la acción social en la cimarronería es el camuflaje que, manteniendo los valores de la espontaneidad y la libertad, permite evitar la confrontación.[100] Por ello fue tan importante en los rituales de agregación social el fenómeno de las máscaras (junto a los santos, la más importante

98. Ver también Salvador Brau (1886b).

99. Zayas Micheli (1990) elabora, especialmente en el capítulo 2, una tesis interesante que vincula la economía de haciendas a la proliferación de pueblos, la defensa de su autonomía y una especie de politeísmo santero.

100. Para comparaciones con otros contextos históricos, ver James C. Scott (2000).

expresión plástica popular puertorriqueña)[101] y la manifestación carnavalesca[102] ¡tan fabulosa en el Caribe![103]

Es interesante que en la tradición festiva puertorriqueña, aparte del Carnaval y las negras fiestas de Santiago en Loíza antes mencionadas, las máscaras protagonizan otra de las más importantes fiestas tradicionales en el país: las fiestas de los Santos Inocentes (del pueblo de Hatillo), que significativamente refieren a santos anónimos y, como los Reyes, sólo santos en plural.

El camuflaje marca también la música de la jibarería. Tanto el aguinaldo como el seis encierran, al nivel tan vital del ritmo, una clara pero camuflada presencia de nuestra amalgama racial. Los ritmos, fundamentalmente negros y afro-árabes, se melodizan: se separan así de la percusión con la cual se identificaba la música de plantación (la palabra "bomba" viene de tambor) (McCoy, 1968). Al melodizarse se camufla el tambor con un timbre tan radicalmente distinto (metálico brillante) como el de las cuerdas tocadas con plectro –el cuatro, el tiple y la bordonúa– que evocan más bien al laúd o la mandolina, es decir la tímbrica española (Quintero Rivera, 1998). La letra tomará la forma de décimas espinelas de la tradición hispana, pero algunas formas de cantarlas camuflan una herencia morisca: la utilización del "le-lo-lai" ("ay-el-ay", en Cuba) para iniciar la improvisación (para ir buscando la inspiración) y la interrupción de la métrica de la espinela con frases en paréntesis (como "*óigame compay" o "ay bendito nena*") que semejan la fórmula árabe del *zéjel* (Álvarez, 1979 y 1988).

101. Ver Alegría (1954); Vidal (1983) y Aguilar (1983). Excelentemente ilustrado en el portafolio fotográfico de Héctor Méndez Caratini (1982).

102. En el sentido amplio de Bakhtin (1968).

103. Ver del Castillo y García Arévalo (1987) , Tejeda (2003, 2008, 2010) y Hill (1972).

Otro aparente ejemplo de la amalgama étnica camuflada a través de la hispana religiosidad popular fue la importancia otorgada al rosario (Abbad, 1959, p. 193). No es fortuito que fuera la Virgen del Rosario la que tomara forma como la Virgen del Pozo en Sabana Grande en la popularmente más aclamada aparición mariana puertorriqueña de los tiempos modernos. Recuerden además la salsa de Roberto Roena:

> *¡Reza!*
> Reza por mi tod*itos* los días,
> A la Viiirgen del Rosario...

El investigador folclórico Pedro Escabí argumentaba que el rosario era una forma de medir el tiempo calendárico (utilizando términos lunares, como los indios) y algunas variantes en la forma de rezarlo cantado parecen, de hecho, seguir formas amerindias.[104]

El compadrazgo, a través del bautismo cristiano con que se otorgaba nombre español a todo humano, era, como adelantamos, particularmente importante en las relaciones sociales: "La circunstancia de compadres entre estos isleños, es un vínculo muy estrecho (...) [hermanos compadres] ya no se nombran hermanos; el tratamiento de compadres es siempre preferido" (Abbad, 1959, p. 190). El compadrazgo convertía amigos en parte de la familia y era una forma de compartir problemas y alegrías más estrechamente. Por otro lado, los vínculos de compadrazgo levantaban un sentido de formalidad en el compartir espontáneo previo –un sentido de "sacralidad" o solemnidad: los compadres nunca se refieren uno al otro en la forma familiar de tú sino en la más formal de usted.

104. Investigación inconclusa en el Centro de Investigaciones Sociales de la U.P.R.

Es significativo que para el jíbaro, "cristiano" era una forma de llamarse unos a otros, pero sólo en situaciones de exclamación o asombro. Otras frases exclamativas que han venido a caracterizar a la variante puertorriqueña del español, tienen también ese origen en la religiosidad popular: ¡Ay bendito! o ¡Ave María!, que han desarrollado múltiples significados (Picó, 1994, p. 38).

Mientras tanto, en la ciudad, los artesanos, la mayoría de los cuales eran mulatos o pardos libres, camuflaban también a través de la religiosidad popular, sus valores libertarios. En las cofradías, señala Brau "el culto tributado a las imágenes en los templos, terminaba en la calle con regocijos nada piadosos" (1904, p. 158). Y en 1712, el obispo los condenó quejándose que "los cofrades contentaban al santo con una misa, gastándose los dineros de la hermandad en bailes, comedias, corridas de cañas y profanidades pecaminosas" (Ibíd. y 1886a, p. 256) Es significativo que dos de las celebraciones religiosas más importantes en la ciudad colonial –la víspera de San Juan y las fiestas de la Cruz de Mayo– fueran ya en España las más paganas o profanas de las fiestas religiosas (Deleito, 1944, p. 29). Las fiestas de Cruz anunciaban la estación del amor y la víspera de San Juan, la noche de la libertad general. "La noche de San Juan era costumbre antiquísima pues ya los moros festejaban aquel día con luminación... todo estaba permitido, lo que llevó en 1642 a la prohibición de bajar al río" (Ibíd., pp. 53 y 55).[105] Se describen como fiestas "en que se mezclaban todas las clases de la sociedad" como los carnavales, y en las de San Juan en particular, en la *Isla de San Juan Bautista*, "día para salir de las reglas (...) las mayores extravagancias son admitidas, con tal de que vayan autorizadas con el sello de la costumbre" (Vasallo, 1846, pp. 378 y 374).

105. En San Juan de Puerto Rico se celebra, claro está, en la playa.

No obstante su importancia para transgredir sin confrontar, el camuflaje limita de manera significativa la cimarronamente valorada espontaneidad, pues la obliga a transitar siempre en cuerdas flojas y a opacar adrede su posible luminosidad. Por ello, por ejemplo, las más extraordinarias manifestaciones musicales en el aguinaldo y el seis no se dan en el usualmente protagónico rôle de la melodía, sino a nivel del acompañamiento. El *obbligato* (segunda voz melódica suplementaria) de cuatro –colmada de formas rítmicas negras–, explosión de creatividad improvisada y virtuosismo, meramente secunda una melodía. Esta melodía es cantada en español, con letra también improvisada y cuya espontaneidad es un desafío a la creciente estrechez –versificación en espinelas, pies forzados, y otras "dificultades"– por donde debe transitar (Quintero Rivera, 1998, cap. 3).

La sociedad caribeña y su cultura han atravesado muchas y profundas transformaciones desde entonces. He querido que me acompañaran en esta incompleta y esquemática "vueltita con mantilla" a los orígenes, esperando añadir otra, entre muchas, complejidades que encierra el significado de lo hispano en nuestra paradójica cultura, pues tal vez nos ayude a remirar procesos y expresiones que vivimos hoy.

Para el mundo popular de nuestro primer piso histórico, para esa asimétrica amalgama étnica de la contraplantación y la sociedad que de ella emergía, lo hispano representó, frente a una creciente y homogeneizante oficialidad estatal, una forma oblicua de ejercer la libertad y camuflar la diversidad. Manifestarse español a través de una muy sentida y practicada religiosidad popular, que iba conformando la sociabilidad al margen de la oficialidad y del Estado, constituyó un escudo para lo que llamaríamos en términos contemporáneos "el derecho de vivir en paz". Fue, sin duda, nuestro más poderoso escapulario.

Aunque, como reza la salsa contemporánea del mulato Roberto Roena...

Nunca se supiera
quien su madre fuera….

Bibliografía

(1950). Primera visita pastoral del Obispo Marti al Pueblo e Iglesia de la Ribera del Arecibo, 1763. *Boletín de Historia Puertorriqueña* II: 2.

(1986). *Diccionario general ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Biblograf.

Abbad y Lasierra, F. I. (1959 [1782]). *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. San Juan: EDUPR.

Agosto Cintrón, N. (1996). *Religión y cambio social en Puerto Rico (1898-1940)*. San Juan: Huracán.

Aguilar, C. (1983). *Las máscaras: Tradición de nuestro pueblo*. Quebradillas: Imp. San Rafael.

Alegría, R. (1954). *La Fiesta de Santiago Apostol en Loíza Aldea*. San Juan: Colección de Estudios Puertorriqueños.

Alegría, R. (1983). *La vida de Jesucristo según el santero puertorriqueño Florencio Cabán*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Alonso, M. (1968 [1849]). *El Gíbaro*. San Juan: Cultural.

Álvarez Nazario, M. (1974). *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico. Contribución al estudio del negro en América*. San Juan: ICP.

Álvarez Nazario, M. (1977). *El influjo indígena en el español de Puerto Rico*. San Juan: EDUPR.

Álvarez Nazario, M. (1982). *Origen y desarrollo del español en Puerto Rico (siglos XVI y XVII)*. San Juan: EDUPR.

Álvarez, L. M. (1979). *African Heritage of Puerto Rican Folk-music: Poetic Structure*. Ms., Universidad de Indiana.

Álvarez, L. M. (1988). La música navideña, testimonio de nuestro presente y pasado histórico. *Revista Musical Puertorriqueña* 3, 52-57.

Arrom, J. J. (1982). Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen. *Anales del Caribe* II: 198, 174-185.

Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his World*. Cambridge: MIT Press.

Baralt, G. *et al.* (1990). *El machete de Ogún*. San Juan: CEREP.

Bastide, R. (1958). *Le Candomblé de Bahia*. La Haya: Mouton.

Bastide, R. (1971). *African Civilizations in the New World*. Nueva York: Harper & Row.

Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite*. Hanover: Ed. del Norte.

Bennassar, B (1975). *L'Homme Espagnol: attitudes et mentalités du XVI*[e] *au XIX*[e] *siècle*. Paris: Hachette.

Bergad, L. (1983). *Coffee and the Growth of Agrarian Capitalism in Nineteenth Century Puerto Rico*. Princeton: Princeton University Press.

Blanco, T. (1959). El mito del Jíbaro. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 5, pp. 5-10.

Boscán, A. (1990). *Color americano*. Miami: CBS 80351, Willie Colón, intérprete.

Brau, S. (1886a). *Ecos de la batalla*. San Juan: Lib. de González Font.

Brau, S. (1886b). La herencia devota. *Almanaque de Damas para 1887* (pp. 134-167). San Juan: Tip. González Font.

Brau, S. (1904). *Historia de Puerto Rico*. Nueva York: D. Appleton & Co.

Brau, S. (1909). *La fundación de Ponce*. San Juan: Tip. La Democracia.

Buitrago, C. (1976). *Los orígenes históricos de la sociedad pre-capitalista en Puerto Rico*. San Juan: Huracán.

Buitrago, C. (1982). *Haciendas cafetaleras y clases terratenientes en el Puerto Rico decimonónico,* San Juan: EDUPR

Cabrera, L. (1980). *Yemayá y Ochún*. Nueva York: Chicherukú.

Callejo, F. (1971 [1915]). *Música y músicos puertorriqueños*. San Juan: Ed. Coquí.

Campo Lacasa, C. (1963). *Notas generales sobre la historia eclesiástica de Puerto Rico en el siglo XVIII*. Sevilla: ICP y Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Caro Baroja, J. (1970). *Inquisición, brujería y criptojudaísmo*. Barcelona: Ariel.

Carpentier, A. (1957). *El camino de Santiago*. Buenos Aires: : s/ed.

Carro, V. (1975). La formación de la gran propiedad cafetalera: la Hacienda Pietri 1858-98. *Anales de investigación histórica* II: 1. (Todo el número se dedica a este artículo.)

Carvalho, J. J. y Segato, R. (1992). *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: FUNDEF\CONAC\OAS.

Casimir, J. (1977). Estudio de caso respuesta a los problemas de la esclavitud y de la colonización en Haití. En Moreno Fraginals, M. (Ed.). *África en América Latina* (398-422). México: Siglo XXI.

Casimir, J. (1981). *La cultura oprimida*. México: Nueva imagen.

Castillo J. del y García Arévalo, M. (1987). *Carnaval en Santo Domingo*. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

Castro, A. (1966). *Iberoamérica*. Nueva York: Dryden Press.

Castro, A. (1971 [1954]). *La realidad histórica de España*. México: Porrúa.

Castro, A. (1976 [1961]). *De la Edad Conflictiva, crisis de la cultura española en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.

Castro, A. (1983 [1948]). *España en su historia, Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica.

Cifre de Loubriel, E. (1964). *La inmigración a Puerto Rico durante el siglo XIX*. San Juan: EDUPR.

Coll y Toste, C. (1951). Los bailes de la catedral (1691). En *Tradiciones y leyendas puertorriqueñas*. Barcelona: Ed. Maucci.

Colombán Rosario, J. (1935). *The Development of the Puerto Rican jíbaro and his Present Attitude Towards Society*. San Juan: UPR.

Colón Camacho, D. M. (1995). *La iconografía de los Santos de Puerto Rico (catálogo de exposición)*. San Juan: Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón.

Colón Camacho, D. M. (1996). *El Santo en el arte puertorriqueño, Devoción, imagen y trascendencia*. San Juan: Museo de las Américas.

Colón, E. (Ed.) (1970). *Primicias de las letras Puertorriqueñas*. San Juan: ICP.

Corbea Calzado, J. (1996). La Virgen de la Caridad del Cobre: construcción simbólica y cultura popular. *Del Caribe*, 25, 4-11.

Corominas, J. y Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Cotarelo y Mori, E. (1911). Introducción. En *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaros y Mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Tomo XVII*. Madrid: NBAE.

Curbelo de Díaz, I. (1970). *Santos de Puerto Rico*. San Juan: Museo de Santos.

Curbelo de Díaz, I. (1986). *El arte de los santeros puertorriqueños*. San Juan: ICP.

Curtin, P. D. (1955). *Two Jamaicas 1830-1865*. Cambridge: Harvard University Press.

Dannunvin, E.J. (1899). *Verdades contra mentiras*. San Juan: Tip. El relámpago.

De la Torre, J. (1900). *Siluetas ponceñas.* Ponce: Tip. de José Picó Matos.

Defourneaux, M. (1963). *L'Inquisition espagnole et les livres francais au XVIIIè siècle.* Paris: Presses Universitaires de France.

Defourneaux, M. (1970). *Daily Life in Spain in the Golden Age.* Londres: George Allan & Unwin.

Del Valle Atiles, F. (1887). *El campesino puertorriqueño.* San Juan: Tip. González Font.

Deleito y Piñuela, J. (1944). *También se divierte el Pueblo (Recuerdos de hace tres siglos).* Madrid: Espasa Calpe.

Delgado, J.M. (1981). *El levantamiento de Ciales.* San Juan: Guasábara.

Díaz Hernández, L. E. (1983). *Castañer, una hacienda cafetalera en Puerto Rico (1868-1939).* San Juan: Edil.

Díaz Quiñones, A. (1982a). La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Llorens Torres. En *El almuerzo en la hierba* (pp. 19-70). San Juan: Huracán.

Díaz Quiñones, A. (1993b). *La memoria rota.* San Juan: Huracán.

Díaz Quiñones, A. (1993). Salvador Brau: la paradoja de la tradición autonomista. *La Torre,* VII: 27-28, pp. 395-414.

Díaz Soler, L. M. (1981). *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico.* San Juan: EDUPR.

Domínguez Ortiz, A. (1958). *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna,* ¿Madrid?: Inst. Barnes de Sociología.

Domínguez Ortiz, A. (1978). *Los judeoconversos en España y América.* Madrid: Istmo.

Domínguez Ortiz, A. y Vicent, B. (1978). *Historia de los moriscos.* Madrid: Rev. de Occidente.

Dufrasne, E. (1987). Paracumbé: un proyecto para la autenticidad en música popular. *Cruz Ansata* 10, 199-213.

Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano.* Madrid: Guadarrama.

Escabí, P.C. (1970). *Morovis, vista parcial del folklore de Puerto Rico.* San Juan: Centro de Investigaciones Sociales de la UPR.

Escudero, R. (1984). España y Puerto Rico al filo del siglo XX: ruptura y regreso. *La Torre del Viejo,* 1: 2, pp.

Fernández Méndez, E. (1956). Introducción. En Brau, S. *Disquisiciones Sociológicas.* San Juan: EDUPR.

Fernández Méndez, E. (Ed.) (1957). *Crónicas de Puerto Rico, vol. 1.* San Juan: ELA.

Ferré, R. (1986). *Maldito Amor.* México: Joaquín Mortiz.

Ferré, R. (1993). *La batalla de las Vírgenes.* San Juan: EDUPR.

Ferré, R. (1995). *The House on the Lagoon.* Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.

Firpi, J. (1973). *El arte de la imaginería popular en Puerto Rico.* San Juan: Ed. Tau.

Florescano, E. (1987). *Memoria mexicana.* México: Ed. Joaquín Mortiz.

Forteza, M. (1966). *Els descendents dels jueus conversos de Mallorca.* Palma de Mallorca: Grafiques Miramar.

Franco, J. L. *Los palenques de los negros cimarrones.* La Habana: Depto. de Orientación PC cubano.

Friede, J. (1957). Algunas observaciones sobre la emigración española a América. *Revista de Indias,* 49, pp. 467-496.

García Cisneros, F. (1979). *Santos de Puerto Rico y las Américas.* Detroit: Blaines Ethridge Books.

García Velázquez, F. (1969). El proceso de urbanización en Cuba. En Hardoy, J. E. *et al. La urbanización en América Latina.* Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

García, G. (1901). *Carácter de la conquista española.* México: Of. Tip. de la Sec. de Fomento.

García, G. L. y Quintero Rivera, Á. G. (1982). *Desafío y solidaridad, breve historia del movimiento obrero puertorriqueño.* San Juan: Huracán-CEREP.

Garrido, P. (1952). *Esoteria y fervor populares de Puerto Rico.* Madrid: Cultura Hispánica.

Genel, A. A. (1985). De Grosourdy, médico del campesinado puertorriqueño en el siglo XIX. *Revista ICP* 88, 21-24.

Gil de Prann, J. (1929). *Typical Christmas Customs in Puerto Rico.* San Juan: Imp. Correo Dominical.

Gilroy, P. (1994). *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

González, J.L. (1980). *El país de cuatro pisos y otros ensayos.* San Juan: Huracán.

Guerra y Sánchez, R. (1927). *Azúcar y población en las Antillas.* La Habana: Cultural.

Hennessy, A. (1978). *The Frontier in Latin American History.* Londres: Edward Arnold.

Herskovits, M. (1947). *Trinidad Village.* Nueva York: A.A. Knopf.

Hill, E. (1972). *The Trinidad Carnival.* Austin: University of Texas Press.

Izard, M. (1983). Sin domicilio fijo, senda segura, ni destino conocido; los llaneros del Apure a finales del período colonial. *Boletín Americanista* 33, 13-83.

Izard, M. (1985). *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos.* Barcelona: Serbal.

Lafaye, J. (1977). *Quetzalcoatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México.* México: Fondo de Cultura Económica.

Laguerre, E. A. y Melón, E. M. (1968). *El jíbaro de Puerto Rico: símbolo y figura.* Sharon: Troutman Press.

Laliena Corbera, C. (1996). Sistemas de trabajo en las sociedades rurales hispanas, siglos XIII-XV, una revisión. En Castillo, S. (Ed.). *El trabajo a través de la historia* (pp .79-99). Madrid: UGT.

Lea, C. (1968 [1901]). *The Moriscos of Spain. Their Conversion and Expulsion.* Nueva York: Greenwood Press.

Lea, H. C. (1906). *A History of the Inquisition*, 4 vols.. Nueva York: The Macmillan Co.

Ledrú, A. P. (1863 [1797]). *Viaje a la Isla de Puerto Rico*. San Juan: Imp. militar de J. González.

Lipschutz, A. (1975). *El problema social de la conquista de América*. México: Siglo XXI.

Llorens Torres, L. (1940). *Alturas de América*. San Juan: Imp. Baldrich.

López Cantos, Á. (1975). *Historia de Puerto Rico 1650-1700*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

López Cantos, A. (1987). Notas para una aproximación al carácter de los puertorriqueños (siglo XVIII). *Cruz Ansata* 10, 116-121.

López Cruz, F. (1967). *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon: Troutman Press.

López, R. (1990) El Rey negro sobre caballo blanco, Suplemento del periódico *Claridad* 5/1.

López, R. (1992). Crónica de Melchor: El único negro que siguió siendo rey. En González, L. M. (Ed.). *La tercera raíz: Presencia africana en Puerto Rico* (pp. 113-119). San Juan: CEREP-ICP.

Malavet Vega, P. (1987). *Navidad que vuelve (La tradición y el cantar navideño en Puerto Rico)*. Ponce: Metmor.

Malavet Vega, P. (1992). *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898)*. Ponce: Corripio.

Marín, R. (1877). *La villa de Ponce considerada en tres distintas épocas*. Ponce: Tip. El Vapor.

Marrero, C. (1968). Prólogo. En Llorens Torrens, L. *Obras completas* (VII-CXXVI). San Juan: ICP.

Masini, J. *et al.* (1925). *Historia ilustrada de Yauco*. Yauco: Imp. Yauco Printing.

Matamba y Mostaza (pseu.) (1896). *Las fiestas de Reyes*. San Juan: Tip. de V. González.

Matos Bernier, F. (1896). *Cromos ponceños*. Ponce: Imprenta La Libertad.

Mayo Santana, R., Negrón Portillo, M. y Mayo López, M. (1995). Esclavos y libertos: el trabajo en San Juan pre y post-abolición. *Revista de Ciencias Sociales* (CIS-UPR) 3/4, 2-48.

Mayoral Barnes, M. (1946). *Ponce y su historia geopolítica, económica y cultural, con el árbol genealógico de sus pobladores*. Ponce: S/Ed.

McCoy, J. (1968). *The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico as They Have Evolved from indigenous African and European Cultures*. Tesis doctoral. Florida State University.

Méndez Caratini, H. (1982). *Mascarada*. San Juan.

Méndez de Guzmán, N. (1989). *La verdadera historia: Aparición de la Virgen del Rosario*, s/lugar [¿Sabana Grande?]: s/ed.

Mercadier, M.P.L. (1862). *Ensayo de instrucción musical*. San Juan: Imp. Militar.

Miyares, F. (1957 [1775]) *Noticias particulares de la isla y Plaza de San Juan de Puerto Rico*. San Juan: U.P.R.

Morales Carrión, A. (1952). *Puerto Rico and the Non-Hispanic Caribbean: A Study in the Decline of Spanish Exclusivism*. Río Piedras: EDUPR.

Morales Muñoz, G. (1944). *Fundación del pueblo de Gurabo*. San Juan: Imp. Venezuela.

Morales Muñoz, G. (1946). *Fundación del pueblo de Lares*. San Juan: Imp. Venezuela.

Moreau de Saint-Mery, M. L. (1976 [1796]). *Descripción de la parte española de Santo Domingo*. Santo Domingo: Ed. Santo Domingo.

Moreno Fraginals, M. (1977). Aportes culturales y deculturación. En Moreno Fraginals, M. (Relator). *África en América Latina* (pp. 13-33). México: Siglo XXI.

Moreno Fraginals, M. (1995). *Cuba/España España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Grijalbo.

Moringo, M. A. (Ed.). *Diccionario manual de americanismos*. Buenos Aires: Muchnik.

Morse, R. M. (1971). *The Urban Development of Latin America 1750-1900*. Stanford: Stanford University Press.

Moscoso, F. (1986). *Tribu y clases en el Caribe antiguo*. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este.

Muñoz, M. L. (1966). *La música en Puerto Rico: panorama histórico-cultural*. Sharon: Troutman Press.

Negrón Portillo, M. (1987). *Cuadrillas anexionistas y revueltas campesinas en Puerto Rico, 1898-1899*. San Juan: CIS-UPR.

Neumann, E. (1896) *Benefactores y hombres notables de Puerto Rico, vol. I*. Ponce: Tip. La Libertad.

Neumann, E. (1899). *Benefactores y hombres notables de Puerto Rico, vol. II.* Ponce: Imprenta del Listín Comercial,

Neumann, E. (1913). *Verdadera y auténtica historia de la ciudad de Ponce*. San Juan: S/Ed.

Nistal, B. (1984). *Esclavos prófugos y cimarrones. Puerto Rico 1770-1870*. San Juan: EDUPR.

Nistal, B. (1985). Problems in the Social Structure of Slavery in Puerto Rico During the Process of Abolition, 1872. En Moreno Fraginals, M., Moya Pons, F. y Engerman, S.L. (Eds.). *Between Slavery and Free Labor: the Spanish Speaking Caribbean in the Nineteenth Century* (pp. 141-157). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ortiz Cuadra, C. (1986). Crédito y azúcar: los hacendados de Humacao ante la crisis del dulce. En *Oriente* II: 4, pp. 7-69.

Ortiz Oderigo, N. (1974). *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Ortiz, F. (1921). *Los cabildos afrocubanos*. La Habana: Imp. La Universidad.

Ortiz, F (1981 [1951]). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.* La Habana: Ed. Letras cubanas.

Ortiz, F. (1991). *Estudios etnosociológicos*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Ortiz, F ([1940] 1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Paracumbé (1987). *Bomba y plena*. San Juan: Paracumbé inc.

Parrilla-Bonilla, A. (1990). *Estampas Monserratinas: unas crónicas y tres cuentos*. Hormigueros: Ed. Cuarto Siglo.

Pedreira, A. S. (1935). *Actualidad del jíbaro*. San Juan*:* UPR.

Pelikan, J. (1996). *Mary through the Centuries, Her Place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press.

Penchi, L. (1997). Sin progreso el diálogo de devotos y la Iglesia. El número de creyentes de la Virgen del Pozo sigue aumentando. *El Nuevo Día*, 30 de marzo, 20.

Penna, M. (1996). *El Flamnes y los Flamencos*. Sevilla: Portada.

Pérez Vega, I. (1985). *El cielo y la tierra en sus manos, los grandes propietarios de Ponce 1816-1830*. San Juan: Huracán.

Pérez Villanueva, J. (Ed.) (1980). *La Inquisición española*. Madrid: Siglo XXI.

Pfandl, L. (1942 [1929]). *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Araluce.

Pichardo, E. (1953 [1836]). *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*. La Habana: Academia Cubana de la Lengua.

Picó, F. (1979). *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. San Juan: Huracán.

Picó, F. (1984). Camuy, bosque y terrón, del hato ganadero a las estancias de subsistencia. *Cuadernos*, 10. San Juan: CEREP.

Picó, F. (1987). *1898, la guerra después de la guerra*. San Juan: Huracán.

Picó, F. (1989). *Vivir en Caimito*. San Juan: Huracán.

Picó, F. (1993). *Don Quijote en motora y otras andanzas*. San Juan: Huracán.

Picó, F. (1993b) *Al filo del poder: Subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910*. San Juan: EDUPR.

Picó, F. (1994). Religiosidad institucional y religiosidad popular en Puerto Rico en el siglo 19. *Revista Universidad de América* VI: 2, 36-38.

Picó, F. (1997). El bicentenario recordado. *Claridad. Suplemento En Rojo*, 2-8 de mayo, 22-25.

Possé, A. (1983). *Los perros del paraíso*. Barcelona: Ed. Fénix.

Price, R. (Ed.) (1981). *Sociedades cimarronas*. México: Siglo XXl.

Puiggrós, R. (1965). *La España que conquistó el Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Cultural.

Quintero Herencia, J. C. (1995). Notas para la salsa. *Nómada* 1.

Quintero Rivera, Á. G. (1989). De la fiesta al festival, los movimientos sociales para el disfrute de la vida en Puerto Rico. *David y Goliat* 54, 47-54.

Quintero Rivera, Á. G. (1983). Historia de unas clases sin historia para el análisis cultural (Comentarios críticos al País de cuatro pisos). En *Cuadernos Avance para una discusión 6.* San Juan: CEREP.

Quintero Rivera, Á. G. (1985). La cimarronería como herencia y utopía. *David y Goliath*, 48, pp. 37-51.

Quintero Rivera, Á. G. (1988). *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros*. San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1990). Imágenes e identidades. En Méndez Caratini, H. *Tradiciones, Álbum de la puertorriqueñidad*. San Juan: (pp. 9-22) Brown, Newsom & Córdova.

Quintero Rivera, Á. G. (1990b). ¡Cultura!: en el Caribe, nuestra consigna. En Federació Catalana d'Associacions i Clubs UNESCO. *Identidad cultural y modernidad, nuevos modelos de relaciones culturales*. Barcelona: UNESCO.

Quintero Rivera, Á. G. (1992). El tambor en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada. En González,

L. M. (Ed.). *La tercera raíz: Presencia africana en Puerto Rico,* San Juan: CEREP-ICP.

Quintero Rivera, Á. G. (1998). *Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á.G. (Ed.) (1971). *Lucha Obrera, grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña.* San Juan: CEREP.

Quiñones, F. M. (1888). *Conflictos económicos.* Mayagüez: Tip. Comercial.

Quiñones, F. M. (1889). *Historia de los partidos Reformista y Conservador en Puerto Rico.* Mayagüez: Tip. Comercial.

Real Academia Española (1984). *Diccionario de la Real Academia Española.* Madrid: Espasa-Calpe.

Rivera García, E. (1964). Primeras notas del tema jíbaro en la literatura puertorriqueña. *Revista del ICP* VII: 23, pp. 55-62.

Roena, R. (1969). LP *Roberto Roena y su Apollo Sound* (LP7585). Nueva York: Fania International.

Rojas, M. F. (1914). *Cuatro siglos de ignorancia y servidumbre.* San Juan: Imp. La Primavera.

Romero Rosa, R. (1906). Las hormigas. *Entre broma y vera. Manjares en salsa picante que conviene digerir con calma y sana intensión para bien de la Higiene Social* (pp. 51-55). San Juan: Tip. La República Española.

Rosa Martínez, L. De la (1983). *La periferia del Grito de Lares, Antología de documentos históricos (1861-1869).* Santo Domingo: Ed. Corripio.

Roth, C. (1979 [1932]). *Historia de los marranos.* Madrid: Altalena.

Santaella, R.P. E. (1979). *Historia de los Hermanos Cheo.* Ponce: Ed. Alfa y Omega.

Santamaría, F. J. (1942). *Diccionario general de americanismos. 3 tomos.* México: P. Robredo.

Scarano, F. (1992). *Haciendas y barracones: Azúcar y esclavitud en Ponce Puerto Rico 1800-1850.* San Juan: Huracán.

Scarano, F. (Ed.). (1981). *Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX*. San Juan: Huracán.

Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.

Sicroff, A. A. (1960). *Les controverses des status de pureté de sang en Espagne du XVè au XVIIè siècle*. Paris: Lib. Marcel Didier.

Sommer, D. (1999). Who can tell? Villaverde's Blanks. En *Proceed with Caution*. Cambridge: Harvard University Press.

Stevens-Arroyo, A. M. y Díaz-Stevens, A. M. (1994). *An Enduring Flame, Studies on Latino Popular Religiosity*. Nueva York: PARAL.

Sued Badillo, J. (1986). *Puerto Rico negro*. San Juan: Ed. Cultural.

Tejeda, D. (2003). *Los carnavales del carnaval*, Santo Domingo: Instituto Dominicano de Folklore.

Tejeda, D. (2008). *El carnaval dominicano, Antecedentes, tendencias y perspectivas*. Santo Domingo: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Tejeda, D. (2010). *Guía de las festividades de la cultura popular dominicana y símbolos nacionales*. Santo Domingo: Editorial Idefolk.

Tió, T. (Ed.) (1993). *Esencia y presencia: Artes de nuestra tradición*. San Juan: Banco Popular de Puerto Rico.

Traba, M. (1972). *La rebelión de los santos*. San Juan: Puerto.

Trens, M. (1946). *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-ultra.

Tumin, M. M. y Feldman, A. S. (1972). The Miracle at Sabana Grande. En Fernández Méndez, E. (Ed.). *Portrait of a Society. Readings on Puerto Rican Sociology* (pp. 355-39). San Juan: EDUPR.

Vasallo, F. (Ed.). (1846). *El cancionero de Borinquen*. Barcelona: Imp. de Martín Carlé.

Velázquez de la Cadena, M., *et al* (1964). *Nuevo Diccionario Velázquez revisado de Español e Inglés*. Chicago: Follet Pub. Co.

Verger, P. (1981). *Orixás. Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo.* Sao Pablo: Corrupio.

Vidal, T. (1974). *Los milagros.* San Juan: Ed. Alba.

Vidal, T. (1979). *Santeros puertorriqueños.* San Juan: Ed. Alba.

Vidal, T. (1983). *Las caretas de cartón del Carnaval de Ponce.* San Juan: Ed. Alba.

Vidal, T. (1994). *Los Espada, escultores sangermeños.* San Juan: Ed. Alba.

Vidal, T. (1995). De la leyenda a la madera. *El Nuevo Día,* 24 de diciembre, 16-18.

Vidal, T. (1995). Tallas de la Monserrate. *El Nuevo Día,* 24 de diciembre, 118-119.

Vidal, T. (1998). La imaginería popular: Arte y tradición puertorriqueña. En Hermandad de Artistas Gráficos (Ed.) y Báez , M. y Torres Martinó, J. (Co-ed.). *Arte e identidad* (pp. 91-108) San Juan: EDUPR.

Villaverde, A. (1994). *Santa María Virgen de la Caridad del Cobre.* San Juan: Publirin.

Viñas Mey, C. (1943). La sociedad americana y el acceso a la propiedad rural. *Revista Internacional de Sociología* 1-2-3-4.

Viñas Mey, C. (1941). *El problema de la tierra en la España de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Inst. J. Zurila.

Viñas Mey, C. (1969). Las estructuras agrosociales de la colonización española en América. En *Anales de la Real Academia* 46, 173-230.

Vivoni, E. *et al* (1998). *Hispanofilia: arquitectura y vida en Puerto Rico 1900-1950.* San Juan: EDUPR.

Walker, G. (1979). *Política española y comercio colonial 1700-1789.* Barcelona: Ariel.

Walton, W. (1971 [1810]). *Present State of the Spanish Colonies Including a Particular Report of Hispaniola.* En Rodríguez

Demorizi, E. *Música y baile en Santo Domingo.* Santo Domingo: Lib. Hispaniola.

Yrisarri, P. (1936 [1809]). Informe al Ayuntamiento del Alcalde de San Juan. En Ramírez de Arellano, R. W. (Ed.). *Instrucciones al diputado Don Ramón Power y Giralt.* San Juan: EDUPR.

Zayas Micheli, L. O. (1990). *Catolicismo popular en Puerto Rico, una explicación sociológica.* Ponce: Raíces.

Zayas, A. (1914). *Lexicografía antillana.* La Habana: Imp. El Siglo XX.

Ponce: La Capital Alterna
Sociología de la sociedad civil y la cultura urbana en la historia de la relación entre clase, "raza" y nación en Puerto Rico*

¿Será cierto que Chicago representa mejor la cultura norteamericana que Nueva York? ¿Santiago de los Caballeros a los dominicanos, que Santo Domingo? ¿Moscú que San Petersburgo a los rusos del siglo XIX...? La posible representatividad cultural de ciudades particulares nos plantea problemas delicados, pero fundamentales, para el análisis del fenómeno nacional. Los procesos de urbanización, o la relación entre el campo y la ciudad, son inherentes a la problemática de la cuestión nacional, pues como señalara el sociólogo brasileño Paul Singer, el ejercicio del poder político de un Estado–nación requiere (o ha requerido históricamente) una base citadina centralizadora (1975, p. 201). El asunto se complica, sin embargo, con la existencia de más de una ciudad en un territorio nacional, cuando sólo una es el asiento del poder estatal. ¿Cómo se modifica la relación campo–ciudad en esa situación? ¿Varía respecto de la ciudad capital y las ciudades secundarias?

Más allá de la dominación estatal, aunque evidentemente vinculada a ella, la relación económica entre el campo y la ciudad ha

---

* De libro de Ángel G. Quintero Rivera con igual título (2003, pp. 23-122) Ponce: CIS-UPR y Ponceños de Verdad. El original incluye numerosas ilustraciones de las que solo algunas se incluyen acá. Una primera versión mucho más corta fue incluida en el libro de Jorge Enrique Hardoy y Richard Morse (Comp.) *Nuevas perspectivas en los estudios sobre Historia urbana Latinoamericana* (1989).

experimentado diversas formas y transformaciones a lo largo de la historia; y algunos analistas han planteado la importancia de un particular tipo de dominio económico citadino sobre la ruralía como uno de los elementos centrales en la conformación de los estados nacionales modernos.[1] Ahora bien, ¿compartirán las diversas ciudades de un país relaciones económicas fundamentalmente similares con su entorno rural o serán sus diferencias en este orden suficientemente significativas para ser procesadas culturalmente a nivel de distintas representaciones en la simbología de lo nacional?

La representatividad nacional de ciudades particulares nos plantea contradicciones y trampas analíticas adicionales. Frente a la antigua visión idealista de la cultura nacional como constituida por características particulares (o "esencias") definidas e invariables, quisiera introducir un tipo de acercamiento diferente. Las culturas nacionales fueron conformándose en torno a unos patrones de comportamiento (y sus productos) de unos conglomerados humanos que compartían, en sentido amplio, una totalidad social; frente a otros conglomerados enmarcados en totalidades sociales distintas.[2] El surgimiento de unos Estados que intentaron delimitar el alcance territorial del conglomerado (el mercado interno, la codificación de normas, los vehículos de

1. Ver, por ejemplo, las enriquecedoras elaboraciones de David Harvey (1975) de los señalamientos en los escritos de Marx y Engels. Ver también Henri Lefebvre (1972).

2. El lector debe recordar que tiene ante sí la revisión de un ensayo escrito en los 1980, es decir antes de la amplia generalización de procesos y debates en torno a los fenómenos que han venido a denominarse como "globalización", que han trastocado de manera significativa el sentido espacial de lo que entendemos por "totalidad" social y, por ende, el significado de "lo nacional". Constituiría una digresión demasiado extensa el intentar incorporar esos complejos procesos y esa amplia bibliografía en este texto que, después de todo, concentra en procesos de muchas décadas antes: el siglo XIX y sólo principios del XX.

intercomunicación, los alcances de su autoridad...) fueron históricamente fundamentales para la caracterización interna de lo que constituía la totalidad social, lo que conllevó procesos de homogenización interna y diferenciación externa. Pero en sociedades de clases, las relaciones sociales se encuentran internamente marcadas por una desigualdad estructural, y el desarrollo de patrones propios de comportamiento no puede escapar de esa realidad clasista. Un elemento fundamental de dichos patrones son precisamente las relaciones de clase, que implican, irremediablemente, entre otras cosas, antagonismos y conflictos. Las culturas nacionales están, pues, atravesadas de contradicciones inherentes, y procesos de cambio generados a partir de esas contradicciones. El análisis clasista de la cultura nacional no sólo nos ayuda, por tanto, a comprender por qué un país es como es, sino también cómo podría, a partir de sus contradicciones, ser.

Las relaciones entre el campo y la ciudad son también relaciones entre las clases sociales asentadas en esos contornos espaciales (Williams, 1973). En la medida en que la relación campo–ciudad ha sido históricamente fundamental en la conformación de las naciones, lo nacional y lo clasista no son dos características distintas y diferenciadoras de los humanos, sino elementos relacionales indisolublemente imbricados de una misma totalidad. Como examinó magistralmente a principios del siglo XX Otto Bauer (1979) para el pueblo alemán,[3] las formas particulares en que históricamente fueron desarrollándose las relaciones de clases en un conglomerado social constituyen elementos definitorios de cada cultura nacional.

En las sociedades caribeñas, como en toda sociedad marcada por el colonialismo moderno (es decir, a partir del descubrimiento

3. Ver también el sugestivo ensayo del marxista nacionalista escocés Tom Nairm (1977).

de América), las relaciones de clase están atravesadas por fenómenos étnicos que conllevan jerarquizaciones "raciales" que se *reproducen*, por tanto, en la propia constitución de las familias. Las relaciones de género (hombre-mujer), las relaciones étnico–"raciales" y las relaciones de clase se encuentran indisolublemente imbricadas, como se verá en el transcurso del análisis que sigue.

Las interrelaciones entre lo político, lo económico y lo cultural, presentes en toda relación social (interpersonal, nacional, clasista...) son inescapables en el estudio de lo urbano. Por consiguiente, conviene comenzar este libro,[4] que pretende examinar precisamente dichas interrelaciones en el análisis de las clases sociales en la cultura nacional puertorriqueña del cambio de siglo, con unos intentos de interpretación de los procesos urbanos en el Puerto Rico de ese período. No será posible tratar aquí toda la compleja problemática de las preguntas generales formuladas. Quisiera sencillamente abordar algunos aspectos a través del estudio de la historia social puertorriqueña, del examen de la relación entre San Juan y Ponce en el Puerto Rico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Este caso concreto, que sería importante comparar en otro momento con otras situaciones históricas,[5] introduce complicaciones adicionales, propias del estudio de los países latinoamericanos o del "Tercer Mundo": el problema de la dependencia o la dominación externa. El caso de Puerto Rico es dramático al respecto, pues se trata de un país subordinado colonialmente, es decir, una sociedad con una dinámica cultural de tipo nacional sin haber constituido aún un Estado nacional propio.

4. El autor se refiere a *Patricios...* (1988) donde se publicó originalmente este ensayo.
5. Por ejemplo, entre Cartagena de Indias y Bogotá en Colombia, como logra Alfonso Múnera (1998).

La ciudad amurallada y la ruralía del escape

Previo al período particular que nos concierne, es importante examinar brevemente los significados culturales de la relación urbano–rural en los primeros siglos de colonización española en el país. A comienzos del siglo XVI los españoles establecen en Puerto Rico casi simultáneamente dos poblados: San Juan (1508) en la mejor bahía de la costa norte (o noreste) y San Germán (1510) en los alrededores de una de las mejores bahías del suroeste. Prontamente San Germán es trasladado al lugar donde se asentaba el más importante yucayeke de la sociedad taína insular. Sufre, aparentemente por razones de seguridad frente a ataques de indios y piratas, otros traslados (Abbad, 1959 y Brau, 1896) hacia el interior de la isla, adquiriendo o evidenciando un propósito colonizador. Tan es así que casi trescientos años después (en 1797), el agudo observador André Pierre Ledrú al describir cada uno de los pueblos de la Isla, señala que en San Germán habitan las familias más antiguas y distinguidas (1863, p. 69 y Abbad, 1959, p. 140),[6] algunas, incluso, muy probablemente provenientes de uniones entre los primeros colonizadores y la elite indígena.

San Juan, por otro lado, se mantiene como la ciudad portuaria. Sufre también un traslado: de Caparra –que miraba al interior–, hacia una isleta que conforma por su área norte la bahía. Es decir, se mueve hacia fuera de lo que sería posteriormente el país. Su población, sobre todo al nivel de los estratos superiores, es sumamente cambiante en los primeros siglos de colonización, formada principalmente por militares y burócratas de tránsito en el país. En la medida en que van agotándose los yacimientos minerales y que las prioridades colonizadoras se trasladan al continente,

6. Igual comentario encontramos noventa años después en Agustín Sardá (1889, pp. 2122), y siglo y medio después en Manuel Mayoral Barnes (¿1942?, p. 19).

la política metropolitana minimiza la importancia que otorga a San Germán[7] frente a la ciudad portuaria, que convierte en un formidable bastión militar. San Juan, la llave este del Caribe, es fuertemente amurallada, separándola aún más del resto de la Isla.

En los primeros siglos de colonización española aflora progresivamente el contraste de que mientras la política metropolitana asume una identidad entre *la ciudad murada* y la colonia, va cuajando socialmente una tajante división entre éstas. La división se manifiesta culturalmente en forma significativa en el lenguaje. Persistió por siglos una confusión respecto de la nomenclatura de la ciudad y el país, triunfando finalmente lo opuesto a la intención original de la política colonizadora oficial. San Juan fue originalmente el nombre otorgado por la colonización a la Isla; nombre que fue atrincherándose sólo en la ciudad. Por otro lado, el nombre descriptivo positivo que otorgó la metrópoli a la ciudad –el de Puerto Rico– fue apropiándolo para sí el país. Es significativo que este traslado de nombres no se consolida en forma definitiva hasta muy a finales del siglo XIX, precisamente cuando podemos, con cierta propiedad, referirnos en términos de forma–nación a este conglomerado histórico–social.

Es común en Puerto Rico, aún hoy, hacer referencia a la "Isla" en contraposición a San Juan. La "Isla" se convierte, sencillamente, en el resto del país. Uno es oriundo de "la losa" (la ciudad pavimentada, los adoquines: San Juan) o de "la Isla". Si está uno en San Juan y sale de viaje a otro lugar del país, se dice que va para la Isla o si llega a San Juan del interior, viene de la Isla. Ya en el primer tercio del siglo XX, el destacado ensayista Antonio S. Pedreira

7. A pesar de la política metropolitana –o tal vez, en parte, como reacción a ella– San Germán mantuvo gran importancia demográfica y simbólica en el país hasta mediados del siglo XIX, pero más como región que como poblado, sobre lo que volveremos más adelante en el ensayo.

(1935) apunta la importancia cultural de esta distinción, más evidente por el tipo de poblamiento que experimentó el país, enmarcado en el tipo de formación histórica que fue generándose en el Caribe.

Para esta Antología suprimimos de esta sección los próximos seis párrafos del ensayo, pues sus argumentos centrales están incorporados en el ensayo anterior, que discute las contradicciones dialécticas que suponía la tensión entre plantación y contraplantación, esclavitud y cimarronería.

Para este mundo rural, la ciudad representaba al Estado –la presencia de lo oficial, del colonialismo–, mientras el resto del país, un tanto, el retraimiento de esa presencia. La ciudad era la plaza fuerte, el mundo de la oficialidad, que en Puerto Rico significaba, fundamentalmente, lo militar. Es sumamente ilustrativo cómo el uso del "Don", cuyo sentido europeo está relacionado con el señorío ("de origen noble"), y que así será también posteriormente en el país, toma en San Juan en este período un sentido puramente jerárquico en lo administrativo, en la posición respecto del Estado, y va a utilizarse, sobre todo, en referencia a lo militar (Vizcarrondo, 1975, p. 55). Como la formación social cimarrona se fundamentaba en el retraimiento, en la huida, se va a distinguir de la ciudad ("la Isla" frente a San Juan), pero no va a amenazarla. Al contrario, frente a la posibilidad de un colonialismo de ruralía controlada (de plantación esclavista), como el inglés, este mundo rural va a defender la presencia de España, como ejemplifican las heroicas defensas frente a varios ataques de armadas extranjeras; mientras simultáneamente se contrabandeaba con esos "enemigos" sin pudor, con la tolerancia de la oficialidad que incluso intentaba beneficiarse de ello. Se genera, de esta forma, una especie de tácita concertación social (todavía muy lejos de poderse considerar "nacional"). La *ciudad murada*, el antónimo del mundo del escape, no podía ejercer una hegemonía cultural.

Conviene adelantar acá un señalamiento importante para un argumento que intentaré desarrollar más adelante en el texto. La ciudad militar requiere también habitantes que no sean militares. Y entre estos, los trabajadores de entonces, los artesanos, van a desempeñar un papel fundamental en la formación posterior de una cultura nacional. Ya entonces constituyeron estos "nunca dones" urbanos (donde predominaban los mulatos o "pardos" libres) unos de los pocos puentes comunicantes entre esos mundos dispares (Ibíd., 1975, p. 97). Entre 1728 y 1729 estremeció a la oficialidad urbana el creciente poderío del corsario Miguel Henríquez, pardo, hijo de zapatero, de los emergentes poblados circundantes a la capital (que existían básicamente para su abastecimiento), que con su patente de corso (corsario que sirve a la corona con sus "milicias" de pardos libres, frente a los piratas extranjeros), hegemoniza en el control de la fuerza no–urbana, y a través del contrabando logra amasar, como dice el cronista, la más "monstruosa fortuna" (Miyares González, 1957, p. 17).[8] Con esta posición contradictoria (en y fuera del Estado), Henríquez se convirtió en uno de los personajes más poderosos del Caribe (López Cantos, 1994). Con recelo y temor los "Dones" lograron volcar, a través del orden jurídico, toda la fuerza del Estado (del más frágil sostén del corsario) sobre la amenaza de ese puente comunicante entre lo rural y lo urbano –entre la plaza fuerte y la cimarronería– para que, repitiendo al cronista, "terminara su vida constituida en la baja suerte de su nacimiento" (Miyares González, 1957, p. 17).

8. En los documentos, Henríquez aparece con frecuencia sin hache, pero –siguiendo las sugerencias de José Luis González– insistimos en ella dada la vinculación que sugiere con los judíos de Curazao.

La transición estanciera

A principios del siglo XVIII existían en Puerto Rico oficialmente tres poblados: la ciudad capital (1508), San Germán (1510) y Coamo (1646). Para mediados de siglo se habían fundado nueve poblados nuevos. En la segunda mitad del siglo XVIII se fundaron otros 26, y en la primera mitad del siglo XIX, 26 más.[9] ¿Qué estaba pasando en Puerto Rico que floreció súbitamente la presencia urbana en la ruralía? ¿Qué repercusiones tuvo para el significado de la relación urbano-rural?

En el primer cuarto del siglo XVIII se fundan cinco pueblos: dos en el área noroeste (donde no existía aún presencia española oficial) y tres en áreas circundantes a la capital (principalmente por negros libres) dirigidos a producir abastecimientos agrícolas, naturales o semi-elaborados, para la población de San Juan. El "boom" poblador es un poco posterior, principalmente a partir de mediados de siglo. Se conjugan, al menos, dos factores importantes en el proceso. Para evitar (o dificultar) posibles intentos extranjeros de invadir la colonia, era importante poblar con "españoles" la Isla y, en segundo lugar, con la producción de este poblamiento rural podría autoabastecerse la plaza fuerte. Este

9. En el Censo de 1867 (*La Gaceta*, 17/9/68) aparece la fecha de fundación de los pueblos existentes entonces. Entre 1850 y 1980 se establecieron oficialmente sólo 16 pueblos adicionales, y dos de los previamente existentes habían perdido su clasificación de pueblo por barrios de San Juan. Las fechas de fundación en dicho documento deben tomarse sólo para obtener una idea general pues, en algunos casos, aparentemente confunde la creación del poblado con la aprobación administrativa de una nueva división territorial basada en el reconocimiento oficial de la existencia de un poblado. Un estudio más detallado debería confrontar estas fechas con la información en los Archivos parroquiales, en el Fondo de "Descripciones topográficas" del Archivo General de Puerto Rico, con la información incluida en Pedro Tomás de Córdova (1831 y 1838) así como la información suministrada por Mayoral (¿1942?), entre otros.

interés va a agudizarse con la eliminación del Situado Mexicano (que subvencionaba el aparato militar en San Juan) y, más aún, con la guerra de independencia de América hacia los años veinte del siglo XIX.

Tanto por razones de seguridad para la colonia, como para garantizar que la producción agrícola llegara a las guarniciones (en lugar de contrabandearse hacia las vecinas islas de plantación), era necesaria una mayor penetración institucional en la ruralía. Se producen entonces las primeras descripciones generales de la Isla, encomendadas naturalmente a militares (O'Reylly, 1765 y Miyares, 1775)[10] (aunque superadas prontamente por la jurisdicción eclesiástica) (Abbad, 1959).[11] Y se comienzan a implementar algunas repetidas recomendaciones de estos informes: la eliminación de los hatos (es decir, del uso extendido de la tierra, por uno más intensivo); y el fomento de la inmigración europea laboriosa que, concediéndosele tierra antiguamente hatera o realenga, comenzará a producir más allá de la mera subsistencia. Paralelamente, el Estado comienza a acceder con mayor facilidad a los reclamos de los nuevos pobladores –de estos campesinos estancieros– por constituir oficialmente pueblos, lo que antes había sido sumamente difícil (Picó, 1986, pp. 106-107). Igualmente, se intenta incorporar el mundo campesino-cimarrón a la institucionalidad, a pesar de las repetidas alusiones a la holgazanería de sus miembros en dichos informes y recuentos de viajes. En 1778 se dicta una Real Cédula que concede la propiedad de la tierra a todo el que se

10. No es hasta 1793 que comienza el correo entre San Juan y los pueblos, vinculado a los "batallones urbanos" (Rodríguez Macías, 1958).

11. La historiadora Isabel Gutiérrez del Arroyo, en su "Estudio preliminar" a la *Historia...,* sugiere que Abbad tuvo que abandonar súbitamente el país a raíz de su investigación para el libro por motivos de "un tipo de conflicto muy común en la historia colonial hispanoamericana: la de la fricción entre la jurisdicción civil [diría yo, militar] y la eclesiástica" (1959, p. XXII).

encuentre cultivándola, siempre que se oficialice la tenencia, lo que representaba pagar impuestos para los uniformes de los militares (Coll y Toste, 1914, p. 271). Aparentemente, el mundo del escape, del retraimiento del Estado, en su gran mayoría no oficializó su tenencia,[12] lo que facilitó su servidumbre posterior.

El enorme crecimiento en la cantidad de poblados de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX está estrechamente vinculado al crecimiento poblador estanciero. Aunque en algunos casos (como en Cayey) existía una aldea antes de la fundación oficial de un pueblo, la generalidad de éstos se constituyeron sin que existiera previamente alguna formación urbana (Morales Muñoz, 1943; 1946 y 1948). Para todos los efectos, un pueblo entonces no era sino una cuña de lo oficial en la ruralía: una parroquia, una casa de milicias, y un teniente a guerra de entre los mismos vecinos, que era alcalde y juez (Morales Muñoz, 1946, p. 294). Este se encargaba de cobrar los impuestos y organizar los regimientos de voluntarios, que reglamentariamente debían ser blancos (Morales Muñoz, 1948, p. 165) (¿por temor a una posible oposición del pardo mundo del escape?);[13] aunque eran posibles los batallones pardos subordinados. Bastaba con sólo diez vecinos propietarios para someter la petición para la fundación del pueblo, probar la voluntad y necesidad del establecimiento y, naturalmente, que podían subvencionar la parroquia.

---

12. Bibiano Torres Ramírez señala las dificultades de la oficialidad en torno al repartimiento de tierras a finales del siglo XVIII (1968, pp. 48-49). Todavía a mediados del siglo XIX, se encuentran documentos de intentos oficiales por lograr implementar la Cédula del 1778.

13. Las fuentes primarias citadas extensamente por Morales Muñoz contienen referencias que sugieren esta preocupación entre los pobladores: *e.g.* “habrá quien se oponga [a la fundación del pueblo] por sus costumbres rutineras” (1948, p. 259). Ver también Morales Muñoz (1944, p. 193). La oposición más evidente provino, sin embargo, de los hateros (Picó, 1986, p. 109; Moscoso, 1999).

Para los pobladores, sin embargo, los reclamos para la fundación de los pueblos se presentaron, sobre todo, en términos del "pan espiritual".[14] En este sentido entrañaba un aspecto positivo para la ruralía anti-urbana anterior del escape: es decir, los sacramentos, que "españolizan". Morir "moro" era, cuanto menos, una imprudencia en esa formación social contradictoria.

En la medida en que los estancieros eran también en ese momento labradores, como los antiguos jíbaros, y dado que estos últimos rehuían la confrontación –pues se colocarían dentro (en su oposición) del Estado, y perderían, por lo tanto, su naturaleza distintiva–, estos mundos comienzan a fundirse en una nueva jibarería[15] que va transformando radicalmente el significado de lo urbano. A pesar de la diseminación de parroquias (de la fundación de una enorme cantidad de pueblos), la vida siguió siendo rural en lo fundamental. Los pueblos eran muy pequeños y normalmente estaban vacíos (Miyares González, 1957, p. 88).[16] La vida y la cotidianidad del trabajo estaban en el mundo rural. El mundo pueblerino asume el sentido de lo especial: de alguna boda o bautizo, de las fiestas del santo patrón, de alguna transacción económica de importancia. En esta forma se idealiza la vida pueblerina. Se vive en el campo, pero si se puede se tiene una casa en el pueblo

---

14. Ver los documentos en los libros de Morales Muñoz.
15. La descripción de Ledrú de la "hacienda" del (¡ya!) "Don" Benito, va apuntando hacia esa nueva formación social. Él es europeo, pero por la descripción de los hijos, su difunta mujer debió haber sido parda; tiene esclavos "bien tratados", "diferente a los otros", señala el documento, en clara referencia a las plantaciones esclavistas. Y, en algunos momentos, su familia trabaja la hacienda junto a los esclavos y otros campesinos (1797, p. 45,). Ledrú describe vívidamente un baile, del que son "apasionados". "La mezcla de blancos, mulatos y negros libres formaba un grupo bastante original (...) ejecutaron sucesivamente bailes africanos y criollos al son de la guitarra y del tamboril llamado vulgarmente bomba" (p. 47).
16. Abbad incluso describe pueblos de sólo cinco casas (1959, p. 122).

para esas ocasiones especiales (Picó, 1986, p. 112). La mejor ropa es para ir al pueblo. Se espera y añora ese momento.

Este sentido positivo de lo pueblerino como lugar de la celebración, de lo especial, va a mantenerse mientras exista la agricultura de la pequeña producción independiente: el mundo del dominio estanciero. Todavía en las primeras cuatro décadas del siglo XX va a perdurar en aquellos municipios donde dominaba aún o persistía ese tipo de agricultura.[17]

Ponce: la ciudad señorial

Ya a fines del siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, España fomentó en Puerto Rico el desarrollo de una agricultura comercial de caña de azúcar y café, para obtener –con los impuestos de exportación– beneficios económicos de la Isla y subvencionar su plaza fuerte militar en San Juan. En esta forma, el poder colonial estimuló la transformación de una economía campesina (de estancieros y "cimarrones") a una economía de haciendas y plantaciones para cultivos de exportación. Repartió tierras a hacendados y facilitó (indirectamente) la expropiación de los campesinos y la concentración de la tierra.[18]

---

17. Miguel Meléndez Muñoz (1936), relata de un campesino de un barrio rural de Cayey que todos los años, religiosamente, reservaba una vaca que engordaba para vender la semana previa a las fiestas patronales. Con el dinero de la venta, se mudaba con toda su familia a casa de un amigo en el pueblo para gozar las fiestas. Agradezco al compañero sociólogo cayeyano Juan José Baldrich esta referencia.

18. Carlos Buitrago (1982) examina excelentemente algunas de estas formas indirectas. La concentración se dio también a través de otros mecanismos económicos independientes de la acción estatal, como evidencian también Buitrago y otros numerosos estudios posteriores sobre la economía del siglo XIX. Ver también la *Memoria* de Darío de Ormachea (1847) reproducida en Cayetano Coll y Toste, que hace referencia al "despojo violento, privando a los desvalidos

La tierra dedicada a los cultivos de exportación, que en 1827 apenas alcanzaba el 30% de las cuerdas cultivadas, llegó a representar alrededor del 65% a finales de siglo (y para 1920 había sobrepasado el 80%).[19] A la vez aumentaba, en el mismo período, de 5,8 a 14,3% la cantidad de tierra dedicada a cultivo en el país (nuevamente, en 1920 sobrepasaría el 30%).[20] Ello coincidió con un proceso sólido de acumulación primitiva (u originaria) de capital, lo que redujo a la mitad la proporción de familias con tierra entre 1830 y 1899 (de 46,4% de las familias, a menos del 20%).

Para recaudar los impuestos de la exportación, el desarrollo de la agricultura comercial conllevó la regulación de la actividad mercantil y, por ende, la guerra a muerte al contrabando. Es sumamente significativo que fuera en 1825, mientras se fraguaba la economía mercantil oficial y moría el mundo cimarrón en la transición estanciera, que se capturara al Pirata Cofresí, el bandido social[21] por excelencia de la historia puertorriqueña, recordado aún como héroe popular y protegido de la oficialidad por la ruralía cimarrona.[22] Es muy significativo también que Cofresí, nuestro último pirata –oriundo del área suroeste, cuyo centro era San Germán–, fuera capturado por una escuadra naval norteamericana, cuando Estados Unidos era ya uno de los países más

---

colonos de las posesiones que cultivaron desde tiempo inmemorial so pretexto de carecer títulos de amparo" (1915, p. 249).

19. Calculado de información en Córdova, 1836, Vol. II, Cap. XXI y Vol. I, p. 157); US War Department (1899) y Puerto Rico (1920).

20. Más detalles y fuentes en otro trabajo mío: "Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico" (1973).

21. La historia de Cofresí coincide con la conocida tesis de Eric J. Hobsbawm en *Bandits* (1969) y en *Primitive Rebels* (1959), de que el bandido social surge principalmente en economías de campesinos amenazadas por la comercialización y el desarrollo mercantil.

22. Esta protección es evidente al leer entre líneas los documentos de su captura en D. Porter (1825) y F.G. Geigel (1946).

interesados en regular el comercio caribeño.[23] La captura de Cofresí prácticamente sella la muerte del ya por décadas agonizante mundo del escape de nuestra primera jibarería.

Un comercio contrabandista diseminado por las costas del país fue sustituido poco a poco por un comercio oficial centralizado en varios pueblos costeros, donde se establecieron aduanas para la recaudación de los impuestos. En 1861 sólo seis pueblos, además de la capital, tenían aduanas de primera (donde se podía exportar e importar) y otros cinco, aduanas de segunda (sólo para la exportación). Las tres ciudades más importantes tramitaban entonces más del 50% de las exportaciones y el 75% de las importaciones.[24]

Fue generándose entonces un tipo distinto de integración económica entre el interior y la costa, entre el mundo plantador y hacendado de la creciente agricultura comercial y los puertos que canalizarían la exportación de dicha producción. El centro urbano principal en el mundo anti-urbano de la contraplantación, la tradicional villa interior de San Germán, fue perdiendo su importancia ante los pueblos portuarios emergentes de Ponce y Mayagüez, que hacia finales de siglo incluso rivalizarían con San Juan en términos de población. La captura de Cofresí –epitafio de nuestra primera jibarería– marca también (o concomitantemente) el descenso del tipo de poblamiento o colonización que San Germán había liderado.[25] Como ciudad, la villa de San Germán era demográficamente insignificante: menos del 1% de la población del país. Sin embargo, como ayuntamiento (unidad regional administrativa que precedió al municipio), es decir, incluyendo no sólo su

23. Cfr. subtítulo de Géigel (1946). Ver también Arturo Santana (1957).

24. Ver notas de Vizcarrondo a la edición antes citada de Ledrú (1797, p. 69).

25. Intento examinar algunas repercusiones culturales y simbólicas de Cofresí y de San Germán en ¡*Salsa, sabor...* (1998a, en la primera sección del capítulo IV).

centro urbano, sino también su ruralía, San Germán a principios del siglo XIX era el más poblado y representaba alrededor del 19% de la población del país, evidencia de su importancia en el proceso colonizador. Ya en los años setenta del siglo XIX, con la transformación hacia la economía agroexportadora y el predominio de las plantaciones y haciendas, su importancia demográfica relativa se había reducido a la mitad –aproximaamente 10% de la población nacional total– aunque, todavía, sólo el municipio de Ponce representaba una importancia demográfica mayor.[26]

Pero para el emergente mundo agroexportador, lo estrictamente urbano va incrementando su importancia, más que en la diseminación de pueblos, en una nueva concentración en ciudades puerto. Para finales del siglo XVIII (1776), la población de la ciudad de San Juan se puede calcular con las cifras de Fray Iñigo Abbad en 9.4% del total insular (1959, p. 153), mientras se calcula que La Habana agrupaba entonces alrededor del 20% de la población en Cuba (Morse, 1971, p. 78). Las cifras de Abbad no permiten comparar la población de San Juan con los otros poblados, pero en términos de las unidades administrativas municipales (el país estaba entonces dividido en veintinueve municipios), sólo San Germán sobrepasaba la población capitalina con el 11,8% de la población total. Según datos recogidos medio siglo después (1827), la población de San Juan se había reducido proporcionalmente a sólo 3.5% del total de habitantes del país (Córdova, 1831 y *La Gaceta*, 17 de septiembre 1868) y La Habana al 13,4% de la población de Cuba (Morse, 1971, p. 78). La reducción proporcional en la población capitalina durante ese medio siglo en ambas islas puede estar viciada por el desarrollo de una mayor penetración institucional, que censara mejor la población rural.[27] Es decir,

26. Calculado a base de cifras en D. J. Jimeno Angius (1885).
27. Como sugiere para Puerto Rico Rosa Marazzi (1974, p. 37).

no necesariamente aumentó dramáticamente la población rural frente a los asientos urbanos institucionales, sino que se adquirió conciencia –y evidencia censal– de su existencia.

Aunque en comparación con La Habana San Juan era una ciudad muy pequeña, con relación a los otros poblados del país era, por mucho, la ciudad principal. Tenía el 27,8% del total insular de casas en poblados (866), cuando la segunda ciudad entonces, San Germán, tenía el 5% del total (154). Si incluimos lo que el documento llama "bohíos en poblado" y los sumamos a las casas, el total capitalino representaba el 15,7% del total (no aparecen bohíos en San Juan, y relativamente pocos en San Germán); la segunda ciudad sería entonces Mayagüez con 462 (poco más de la mitad de San Juan), seguida por otros seis poblados con más de 200 casas y bohíos: Caguas (312), Ponce (299), Aguadilla (280), Arecibo (245), San Germán (217) y su vecino Cabo Rojo (210). A base de la población por municipios y la distinción que hace el documento entre casas y bohíos en poblado y despoblado, he calculado que la población de Mayagüez sería entonces aproximadamente una tercera parte de la población capitalina y la de Ponce una quinta parte.

A mediados de siglo (1867), la población tanto de Ponce como de Mayagüez había alcanzado, cada una, un poco más de la mitad de la población capitalina. A finales de siglo (1899), la población de San Juan había aumentado escasamente a 3.3% del total poblacional (32.043 habitantes de un total nacional de 953.243), mientras Ponce prácticamente la equiparaba (o superaba), dejando a San Germán lejanamente rezagado. En el censo de 1899 aparece la ciudad de Ponce con 27.952 habitantes (2.9% del total nacional), pero si incluimos (como considero debe hacerse) la población del barrio urbano de Ponce-Playa (el puerto), el total sobrepasa al

de San Juan (US War Department, 1900, pp. 43 y 163).[28] La tercera ciudad al finalizar el siglo era Mayagüez, con 15.187 habitantes (1,6% del total poblacional), mientras la antigua villa de San Germán no alcanzaba los 4000 habitantes (3954), superada también por Arecibo (8008), Aguadilla (6425), Yauco (6108), Caguas (5450), Guayama (5334) y Manatí (4494).[29] A manera de comparación, la suma de la población de la segunda, tercera y cuarta ciudades en Cuba no alcanzaba entonces la mitad de la población de La Habana, que con 247.000 habitantes representaba el 15,7% del total poblacional de ese país (Morse, 1971, p. 5). En Puerto Rico, por el contrario, la suma de la población de las tres ciudades siguientes en magnitud a la capital era en 1899 casi el doble de la población de ésta.

Durante todo el siglo XIX, San Juan se mantuvo como el gran puerto importador, mientras Mayagüez, y sobre todo Ponce, fueron convirtiéndose en los principales puertos de exportación. A principios del siglo XIX, San Juan dominaba tanto en exportaciones oficiales como en importaciones, aunque hacia mediados

---

28. El censo aparentemente incluye como población urbana los barrios suburbanos de Canas, Cantera, Machuelo Abajo y San Antón a una distancia entre uno y dos kilómetros del centro del pueblo. La información de la distancia de barrios al centro (y cifras poblacionales un poco anteriores) en José M. González Contreras (1897, p. 365). Eduardo Neumann, examinando el Censo de 1887, considera también que la población de la ciudad debe incluir a estos barrios y a Ponce-Playa (1913, p. 86). El total poblacional de la ciudad de Ponce sería para 1887, 24.654; casi equiparando la población de San Juan, que para esa fecha era de 27.020 (Hostos, 1966, p. 21).

29. El Censo de 1867 (*La Gaceta,* 15 de septiembre 1868, p. 4) incluye información por municipio sobre la vivienda urbana. Sin embargo, algunos errores evidentes respecto de San Germán dificultan su utilización. Manuel Úbeda y Delgado (1878) presenta también información sobre población urbana del Censo de 1877, pero algunas omisiones, como el caso de Ponce –fundamental para este ensayo–, nos impiden aprovecharla.

de siglo era superada en las exportaciones –pero por poco– tanto por Ponce como por Mayagüez y ya a finales del siglo Ponce va a superarla ampliamente en este renglón. En 1890, por ejemplo, Ponce exportaba el 33,2% del total nacional y San Juan sólo el 21,2%. Por otro lado, San Juan importaba el 47% de las importaciones insulares, mientras Ponce importaba el 25,6% y Mayagüez el 16,4%.[30]

A través de un uso cada vez más intensivo de la tierra en el desarrollo de sus haciendas,[31] y a través de la intensa actividad portuaria, que canalizaba hacia el exterior la creciente producción mercantil agraria, el municipio agroexportador de Ponce se convirtió, por mucho, en el más rico del país. Por ejemplo, en 1890, con el país dividido entonces en setenta unidades administrativas (municipios), Ponce aportaba en contribuciones al tesoro insular el 8,4% de la recaudación total, es decir, seis veces la media, o el equivalente de la suma de lo que pagaban seis municipios promedio. Los cinco municipios que más aportaron al tesoro entonces fueron, en primer lugar, Ponce con 38.451 pesos, seguido por San Juan con 24.179, luego Arecibo con 20.805, Mayagüez con 19.737 y Juana Díaz con 15.008. Este último era un municipio colindante con el de Ponce y, por tanto, parte de su área de influencia. Sólo Ponce contribuyó una vez y media más que el segundo municipio en aportaciones contributivas, San Juan. Si se considera también la contribución de Juana Díaz, el área ponceña habría contribuido más del doble de la aportación de la capital (López Tuero, 1891, pp. 28-30).

---

30. Los datos son del Gobierno de Puerto Rico, *Estadística General de Comercio Exterior* o *Balanzas mercantiles* (publicación anual) de la que examiné varios años en el Centro de Investigaciones Históricas de la UPR. Para mediados de siglo, pueden examinarse también las cifras de Vizcarrondo en Ledrú (1797, p. 69).

31. Andrés Ramos Mattei (1975 y 1981) constituyen excelentes estudios del desarrollo de una hacienda ponceña exitosa.

Con el desarrollo de la agricultura comercial, San Juan, antiguo baluarte de la oficialidad colonial –militar y burocrática– comenzó a representar cada vez más al comercio importador, asociado, de todas formas, a esa oficialidad (Rivera, 1986).[32] Ponce y Mayagüez, por otro lado, se convirtieron en las ciudades de las clases agroexportadoras, es decir, de los hacendados.[33] Son muy significativas a este respecto las expresiones de un miembro de estas clases sobre el porvenir de Ponce en 1889. Señala que depende, en primer lugar, de mejorar el puerto; en segundo lugar, de una mayor producción de azúcar y, en tercer lugar, de una mayor comunicación con el interior, es decir, con las áreas de café (seguramente para canalizar su exportación) (Sichar y Salas, 1889, p. 42).

El desarrollo de la importancia económica de Ponce, junto a su vertiginoso crecimiento poblacional (fenómenos evidentemente entrelazados), le fueron dando a esta ciudad un carácter especial. Es significativo que en los numerosos libros biográficos ponceños del cambio de siglo se destaque el hecho de que muchos de los "ponceños ilustres" de entonces no eran realmente oriundos de dicha ciudad. El historiador Ángel Acosta Quintero cita numerosas mudanzas a Ponce desde diversos pueblos del país (Gautier, 1979, p. 70), y Jovino De la Torre (1900), en particular, la

---

32. Podemos encontrar incipientemente esa fusión de intereses en San Juan en los penetrantes comentarios de Edgardo Rodríguez Juliá al cuadro del primer pintor puertorriqueño reconocido, Campeche, de doña María de los Dolores Martínez de Carvajal (1986, pp. 7889). Sobre la alianza pro-española de burócratas y comerciantes, ver los escritos de uno de los líderes hacendados opositor a esta: Francisco Mariano Quiñones (1889). He intentado una caracterización y explicación de los conflictos clasistas del período en mi libro previo, *Conflictos de clase y política en Puerto Rico* (1976).

33. Sin menoscabar el poderío del considerable sector importador ni la usual fusión de ambos tipos de comercio en unas mismas casas comerciales, pero donde, aparentemente, en Ponce la función exportadora predominaba sobre la de importación. Ver Buitrago (1982).

contribución a Ponce de "ilustres hijos de Mayagüez".[34] Francisco Scarano (1981 y 1984) ha demostrado la importancia fundamental de inmigrantes extranjeros (no españoles) en el desarrollo económico de Ponce a principios del siglo XIX (también Ivette Pérez Vega, 1985) y es posible sospechar que su relativamente pronta incorporación a la sociedad ponceña (y nacional) fue facilitada por el hecho de que su contorno urbano era, para todos los efectos, el de una ciudad nueva que representaba una sociedad en formación. Ponce, en su acelerado crecimiento poblacional, amalgamaba a criollos de diversas regiones del país con distintos tipos de inmigrantes tanto empresarios, como trabajadores, pues no hay que olvidar que las primeras décadas del siglo XIX testimoniaron la mayor importación de esclavos en toda la historia del país, lo que convirtió a Ponce en la región de mayor desarrollo de la economía esclavista (Scarano, 1981 y 1984; Curet, 1979). Es muy importante notar que, en los numerosos libros biográficos de Ponce de finales del siglo XIX y principios del XX, se incluyan –como ponceños, como miembros en pleno de la sociedad de la "perla del sur"– los "ilustres" inmigrantes y su descendencia.[35] Es significativo que el primer periódico publicado en Ponce (de 1852) afirmara en su propio nombre su regionalismo: *El Ponceño*, aún habiendo sido fundado por un inmigrante catalán (Curet, 1986).[36]

El puerto de Ponce se distinguía del de San Juan, no solamente por ser el primero entre los que se dedicaban principalmente a la exportación, sino por la matrícula de los navíos que lo

34. Incluso el alcalde de Ponce en el momento que De la Torre escribía su libro, era oriundo de Mayagüez (1900, p. 26).
35. Ver De la Torre (1900), Ramón Marín (1877), Eduardo Neumann (1913, 1896 u 1899), Félix Matos Bernier (1896). Ver también la publicación porterior de Manuel Mayoral Barnes (1946).
36. El libro de Curet incluye un sugestivo ensayo introductorio que describe al Ponce de la época.

frecuentaban. Los barcos que atracaban en San Juan eran en su mayoría españoles, mientras en Ponce muchos eran de los Estados Unidos y de varios países europeos (Gobierno de Puerto Rico, *Balanzas...*).

En sus memorias, el ponceño descendiente de ingleses de las Antillas Menores, Albert E. Lee, describe vívidamente los significados culturales de la distinción clasista entre Ponce y San Juan. Presenta a Ponce como cosmopolita, liberal, librepensador, moderno, y a San Juan como católico, español y conservador (1963, pp. 11, 67-68).[37] En la medida en que Ponce y Mayagüez se configuran como ciudades de clases que aspiraban a la hegemonía sobre un mundo agrario en transformación, la distinción urbano-rural será definitivamente menos marcada que en torno a San Juan. En cierto sentido estas ciudades serán los centros y la proyección hacia el futuro de un mundo agrario, y no sus antónimos, como había sido la gran plaza fuerte capitalina.

La mayor heterogeneidad y estructuración jerárquica del mundo de la plantación y la hacienda frente al campesinado cimarrón o estanciero anterior, va a reflejarse también a nivel urbano. De las cinco casas similares que señala Abbad para Caguas en 1782 vamos a encontrar, en los inicios, una distinción estanciera básica en el Naranjito de 1853, entre 18 casas de madera y 32 bohíos (Morales Muñoz, 1948, p. 310), que contrasta con la distinción entre palacetes señoriales y barrios obreros de extrema pobreza en el Ponce de 1899 (Gandía Córdova, 1899). A fines del siglo XVIII, Ponce, con un evidente y marcado trasfondo contrabandista y cimarrón,[38] era no más que un "democrático" villorrio.

37. Gautier (1979, pp. 5960) y Vidal Armstrong (1983, pp. 5, 43) también lo señalan.

38. Evidencias de este trasfondo en Brau (1909, pp. 5, 6, 9, 11, 12); Marín (1877, p. 7); Neumann (1913) y Mayoral (1946, p. 5).

En su valiosa investigación sobre el desarrollo de las haciendas esclavistas en Ponce en la primera mitad del siglo XIX, Francisco Scarano nos señala que "*social differences were blurred in the 17th and early l8th centuries as a consequence of the near autarchy of material life*" y continúa describiendo cómo una situación de amplia mezcla racial y poca diferenciación social se transformó radicalmente con el desarrollo de la agricultura de exportación, que "amplió los abismos sociales" (*widened social gaps*) (1984, p. 41).[39] Sin embargo, a pesar de estas diferencias –que en Ponce se acrecentaban por la importancia del carácter fundamentalmente esclavista de sus haciendas circundantes de las cuales se nutrió su vertiginoso crecimiento en el siglo XIX– la ideología de clase nacional con aspiraciones hegemónicas que los hacendados fueron desarrollando, les permitió matizar (o tácitamente justificar, culturalmente) esa situación de desigualdad. El modo de producción señorial sobre el cual se basaba esta ideología facilitó la concepción paternalista de la patria como una gran familia estamentada, dirigida por el "padre de agrego" –el hacendado–, pero familia al fin, constituida (como abundaremos más adelante) por una ciudadanía común.[40]

Las haciendas fueron inicialmente fomentadas por España, pero el control colonial sobre el comercio establecía límites a su desarrollo. Así, una clase que en los inicios era aliada y defensora del colonialismo español, configuró una oposición ambivalente a ese colonialismo, que se traducía en el autonomismo, ideario principal de esta clase hacia finales de siglo. Además, en la medida en que los hacendados dominaban el mundo social vinculado con la producción (parte tan fundamental de la vida), intentaron generalizar este dominio al resto de la economía (que controlaban

39. Conclusión similar apunta Pérez Vega (1985, p. 112).
40. Ver "Introducción" de Eugenio Fernández Méndez a su recopilación de ensayos de Salvador Brau publicados como *Disquisiciones Sociológicas* (1956).

aún los comerciantes importadores) y a la vida pública y social general, gobernada por la oficialidad colonial. Para sus aspiraciones hegemónicas, los hacendados necesitaban el apoyo subordinado de las mayorías en el país. En su intento de presentar sus intereses como los intereses generales de la sociedad, los hacendados configuraron una política de afirmación puertorriqueña a través de su Partido Autonomista, y llegaron incluso a definir los conflictos sociales como oposición entre "puertorriqueños y peninsulares".[41]

No es coincidencia que el Partido Autonomista tuviera como baluarte a Ponce, la principal ciudad exportadora, "la ciudad señorial" (como aún se le conoce), con pie en la ruralía (la hacienda) y aspiraciones nacionales: "la Isla" frente a San Juan, pero "la Isla" liderada por Ponce, como lideraba el hacendado (*le premier habitant*)[42] *a* "esa gran familia rural". Se celebraron en Ponce las más importantes asambleas del movimiento liberal autonomista y allí se publicaba su periódico, *La Democracia*, que se convirtió a su vez en el más importante del país (Negrón Portillo, 1981).[43]

En la importantísima asamblea del Partido Autonomista de 1887, se establece oficialmente que la "capitalidad" del partido radicará en Ponce, respecto a lo cual el periódico conservador *Boletín Mercantil. Órgano de los Españoles Sin Condiciones* comenta irónicamente desde San Juan:

> ¡Ponce la bella ciudad del Sur!, la población singular y progresista que aspira há ya tiempo á ser como París en Europa, el

41. Mayor explicación y referencias en Quintero (1976).
42. Término francés utilizado para los "señores" en el feudalismo europeo (Bloch, 1941).
43. Específicamente sobre la relación entre el movimiento autonomista y Ponce, ver Juan Arrillaga Roqué (1910); Antonio Sendras y Burín (1887, p. 39) y Pilar Barbosa de Rosario (1957).

> cerebro de Puerto Rico, ha hecho por esta vez el papel de Juan Palomo: yo me lo guiso, yo me lo como (...) San Juan ha tenido un lugar muy secundario en dicha asamblea (...) Todas las capitalidades como es lógico están en la capital de la Isla; pero aquí ha habido una excepción. La capitalidad del nuevo Partido ha quedado en Ponce que es [irónicamente en el contexto] donde se sabe pensar y ejecutar (...) Como que Ponce lo ha hecho todo y se quedó con todo pedimos que ese partido se llame Partido Autonomista de Ponce y no de Puerto Rico (1887, p. 2).

El espíritu de clase emergente de los propietarios no sólo se manifestó a nivel político, sino también en las agrupaciones económicas. Vidal destaca la formación de la Cámara de Comercio de Ponce en 1885 (1983, p. 71) y Marín, la Sociedad de Agricultura en 1875, "única en Puerto Rico" entonces según el autor, con sesenta y dos acuerdos en un año (1877, p. 117).

La capital alterna: el centro urbano de una emergente ciudadanía

Lo que no podían entender "los españoles sin condiciones" era que San Juan había sido una capital impuesta, mientras Ponce se erigía como centro urbano de una emergente ciudadanía que comenzaba a configurar elementos incoativos de un proyecto alternativo de país. El carácter "ciudadano" de Ponce, frente a la naturaleza "oficial" de San Juan, se manifiesta en lo que podríamos considerar las primeras descripciones de la vida urbana en el país.[44] Como señalamos en la sección sobre la transición estanciera, las fiestas patronales y otras ferias y fiestas de la ciudad representaban popularmente

44. Incorporo acá argumentos de mi artículo "La investigación urbana en Puerto Rico, breves comentarios sobre su trayectoria" (1989) escritos antes, aunque publicados después de la primera edición de este ensayo.

–para una sociedad fundamentalmente agraria– una de las principales razones de ser de los núcleos urbanos. Simultáneamente simbolizaban, para los pueblos, uno de sus más significativos vínculos con su ruralía. Los documentos que describen estas fiestas y ferias revisten, pues, una enorme importancia. Para el siglo XIX contamos con seis de estos documentos impresos como libros: tres referentes a San Juan y tres a Ponce. Una de las descripciones de las fiestas de San Juan fue publicada directamente por el Gobierno (1831) y otra fue escrita por el Secretario del Ayuntamiento (y así lo hace constar en el escrito) (Asenjo, 1868). Las dos que no fueron publicadas por el Gobierno llevan ambas dedicatorias al "Excmo. ayuntamiento de la ciudad" (1831 y Anónimo, 1864) y todas recalcan la importancia del Gobierno en la organización de las actividades. Es significativo que, en contraste a estas publicaciones referentes a San Juan, el autor de la más antigua de las descripciones de las fiestas de Ponce, Ramón Marín, un "notable" ciudadano, dedica su libro *Las fiestas populares de Ponce* precisamente a su ciudad, al Ponce que constituye su gente (1875).

Siete años después de la publicación de ese libro, en 1882, se celebró en Ponce la gran feria "insular". Era la primera vez que este tipo de evento se celebraba fuera de San Juan. Es sumamente revelador el hecho de que las ferias anteriores, las capitalinas, habían sido sufragadas por el Gobierno; la feria de Ponce fue organizada por un Comité autónomo de ciudadanos y sufragada por contribuciones de la ciudadanía: comerciantes, hacendados, artesanos y obreros (Abad, 1885 y Gautier, 1979, p. 65). La memoria de la feria fue escrita por un ciudadano particular, al cual el Comité organizador otorgó expresamente entera libertad para expresar sus críticas y apreciaciones propias (Abad, 1885). José Ramón Abad comienza la reseña con una sección de varios capítulos sobre la historia de Puerto Rico, especialmente su agricultura, industria y comercio. La feria aparece, pues, como culminación de

un proceso "insular" (por no llamarlo aún "nacional") "de reconstrucción social" (1885, p. 51). Es significativo que Abad distinga la feria/exposición de Ponce de las capitalinas con el adjetivo de "popular", mientras usa el de "oficial" para aquellas:

> Fértil en conquistas, que la civilización agradecerá en la historia de Puerto-Rico, es el espacio de los doce años comprendidos entre la última Exposición *oficial* de la Capital y la primera Exposición *popular* de Ponce, que reseñaremos ahora...
>
> Aquella, la de 1871, calificada de raquítica por su propio jurado, era una repetición fidelísima de todas las anteriores... a pesar de realizarse en los días de la fiesta patronímica de la ciudad, *no se notaba afluencia alguna de visitantes de las otras poblaciones...*
>
> Esta, la de 1882... puso *de manifiesto mil actividades ahogadas luchando por salir á luz;* inteligencias que se despiertan, buscando soluciones a múltiples problemas, y, en medio de todo y por encima de todo, *la vida,* ántes concentrada y escondida, *apareciendo en la superficie,* desbordándose en entusiastas espanciones y en animadas muchedumbres venidas espresamente, *de los más apartados estremos de la Isla,* con el sólo móvil de presentar un objeto á la Exposición ó con el de ver ó aprender algo de ella (1885, pp. 54-55; mis cursivas).

Es importante, pues, que lo que todavía a finales del siglo XVIII era un mundo de apertura fronteriza, un villorrio de trasfondo contrabandista, en el proceso de desarrollo de una sociedad de clases, con su puerto, su comercio, sus plantaciones y haciendas, se transformara en el principal centro de interés ciudadano en el país. En la feria de 1882 demostró Ponce que, sin el Gobierno, podía

organizar frente al Estado colonial con mayor lucidez aquellas celebraciones que anteriormente había monopolizado la capital.

> En definitiva, justo es hacer constar que [los organizadores] (...) venciendo mil obstáculos, lograron dar cima a la obra y atraer hacia ella la atención de todo el público inteligente de la Isla que en tropel acudió á la invitación de la Directiva y contribuyó á dar, por aquellos días, á esta ciudad, el exterior animado y activo *de una capital europea* (Abad, 1885, p. 62; mis cursivas).

Otras descripciones de estas ferias nos proveen elementos importantes para contrastar a San Juan y Ponce en términos de su relación con la ruralía. El libro de Asenjo (1868) sobre las fiestas de San Juan recalca la progresiva minimización del elemento rural en las celebraciones, ejemplificado por la pérdida de la importancia de las carreras de caballos y todo lo relativo a lo ecuestre. La Crónica anónima de 1864 presenta en una forma aún más dramática ese creciente distanciamiento, cuando señala que "el pueblo bailando hasta las seis de la mañana se divertía azorando a los pobres jíbaros que llegaban con sus cargas para el mercado" (p. 43). La descripción, en este caso literaria, de la feria de Ponce de 1882 escrita por Ramón Méndez Quiñones, *Los jíbaros progresistas (dedicado a los iniciadores de la feria de Ponce)* (1882) presenta una situación opuesta. Al menos a nivel ideológico, desde la perspectiva ciudadana-patricia (pues Méndez Quiñones no era un campesino), el libro intenta, a través de una supuesta voz campesina, presentar a Ponce con su feria como el líder de un mundo agrario, la cabeza del progreso de la ruralía (por ello el título) con la descripción de la jubilosa participación de los campesinos en dicha magna celebración.

Escasamente unos meses después de la gran Feria de 1882, Don Zenón Medina y González, director de periódicos en varios pueblos de "la Isla" –en sus extremos este y oeste: Fajardo, Aguadilla y Mayagüez–, escribe sobre las fiestas patronales de Ponce. Recalca el carácter ciudadano amplio de las festividades y cómo manifiestan éstas la cultura en Ponce y su rol civilizador:

> Además de las funciones religiosas acostumbradas en tales casos, podrá gozar este culto vecindario de los espectáculos que en profusión abundarán, y ésto unido á que los distintos círculos de sociedad, como el Casino de Ponce, el Centro de Recreo y el Gabinete de Lectura, darán sus fiestas especiales (...) después que tantas y tantas impresiones nos dejaran los recuerdos de la pasada Feria, con todos sus encantos y atractivos (...) las fiestas serán una prueba más de esa constante cultura, de ese valor cívico sin tacha, con que en todos sus actos lo ha demostrado la hermosa ciudad del Sud (1895, pp. 90-91).[45]

Ponce, el máximo representante entonces del mundo ciudadano (señorialmente hegemonizado) producirá también otros tipos de literatura citadina de gran interés y ausentes en San Juan. En el cambio de siglo tres ciudadanos particulares publican valiosos cuadros factuales de su estructura social (guías comerciales e industriales) (Morel Campos, 1895; González Mena y Tellechea, 1903); el Ingeniero–arquitecto oficial de la ciudad produce una detallada descripción de su estado físico (Gandia, 1899); y tres "distinguidos" ciudadanos se encargan de glorificar a sus "ilustres" compueblanos (Matos Bernier, 1896; De la Torre, 1900

45. Ver también sus ensayos "La Retreta en la Marina" (pp. 92-93) y "Las fiestas populares" (pp. 88-89).

y Neumann, 1896-1899). Al respecto, resulta particularmente significativo el libro de Eduardo Neumann, pues se trata de un libro de biografías sobre los distinguidos personajes de la historia puertorriqueña en general, pero en el vol. II –cuando reseña a sus "notables" contemporáneos– se concentra en los ilustres ciudadanos ponceños, que aparecen, pues, en el conjunto, como la culminación de una amplia tradición puertorriqueña de "notabilidad".

La primera historia urbana escrita en el país se publica en Ponce y trata sobre Ponce. Fue escrita por el arecibeño, pero ponceño por adopción, Ramón Marín, dos años después de publicar su descripción de las fiestas populares (1877).[46] La segunda historia urbana impresa es también de Ponce, publicada por el ponceño Eduardo Neumann en 1913 aproximadamente década y media después de *Benefactores...* (1896-99). En 1933, Luis Fortuño Janer publica en Ponce un Álbum histórico de su ciudad, y no es hasta 1948 que se publica una historia de San Juan *Ciudad murada, ensayo acerca del proceso de civilización en la ciudad española de San Juan 1521-1898* de Adolfo de Hostos. Es importante fijarse en el subtítulo de la obra de Hostos. Mientras Marín, Neumann y Fortuño intentan en sus historias de Ponce trazar el desarrollo de una comunidad, de un mundo ciudadano que va configurando, en sus obras y acciones, características propias, *Ciudad Murada...* es prácticamente una historia de la obra de España en Puerto Rico. Es decir, aquellas primeras historias manifiestan el carácter distinto de esos conglomerados urbanos: San Juan como baluarte de lo oficial, que en Puerto Rico quería decir también del colonialismo, y Ponce como baluarte de lo ciudadano, de lo que podía llegar a constituirse en el cambio de siglo como una clase nacional

46. Volveremos sobre este muy interesante personaje, abuelo del prócer populista, más adelante en el ensayo.

con vocación hegemónica –los hacendados agroexportadores– y su entorno social.

A lo largo del siglo XX proliferan historias locales de diversos centros urbanos. Es significativa la importancia que estas otorgan al momento de fundación de los pueblos: cuando de una ruralía emerge, "por la acción, esfuerzo y tenacidad" de sus padres fundadores, una comunidad. Este intento fundacional puede insertarse en lo que Hobsbawm ha llamado "la invención de la tradición, los intentos de producción de tradiciones masivamente compartidas en los cuales nación y sociedad convergen" (1983, p. 264; mi traducción). Es importante el hecho de que entre la abundante literatura sobre fundaciones de pueblos en Puerto Rico, la primera escrita específicamente sobre el tema la produjera el intelectual más importante del patriciado de cambios de siglo, y se refiriera a Ponce: Salvador Brau –que no era de Ponce, sino del pequeño pueblo de Cabo Rojo y vecino de San Juan– escribió, sin embargo, un libro llamado *La fundación de Ponce* (1909).

San Juan fue la ciudad que el colonialismo estableció en el país. Ponce, por el contrario, emergió con la conformación de un espacio ciudadano sobre la base del desarrollo de un tipo particular de ruralía estratificada: el mundo de la hacienda, el mundo de la agroexportación. Este carácter ciudadano, tan evidente en la celebración de la feria del 1882 y en la literatura de asuntos urbanos, se manifestó también en dos de las artes más claramente sociales: la música y la arquitectura. Durante la segunda mitad del siglo XIX, los ciudadanos ponceños fueron conformando una ciudad que evidenciaba en su arquitectura un carácter marcadamente diferente a San Juan. En contraste con la fachada anónima predominante en la capital, vinculada a su carácter oficial (que Campeche plasmó magistralmente a principios del siglo XIX en su célebre retrato del Gobernador Ustáriz), Ponce se configura en torno a estructuras individuales de construcción en las cuales

cada familia intenta imprimir a la ciudad el sello de su individualidad. El arquitecto Héctor Arce nos ha señalado la importancia de la elaboración artesanal en las fachadas residenciales ponceñas frente a la austeridad capitalina, y el hecho significativo de que esa mayor elaboración se encontrara en residencias de familias de los más variados niveles de riqueza o ingresos. Se trata de un mundo ciudadano en el cual cada uno quiere manifestarse como tal, imprimiéndole su presencia al contorno urbano, exteriorizando urbanísticamente –compartiendo– sus gustos particulares y carácter (ver ejemplos de la diversidad de fachadas en la Ilustración l).[47]

La elaboración de la fachada residencial se convirtió en el lugar privilegiadamente urbano de una compleja interrelación clasista. Las gradaciones en los niveles de elaboración estaban supeditadas, como es natural, a las posibilidades materiales del ciudadano para contratar la obra, y los niveles de elaboración podían convertirse en canal de ostentación, en vía para manifestar la estratificación económica. Pero, si bien es cierto que las ostentosas elaboraciones de fachadas evidenciaban la existencia de una poderosa clase propietaria interesada en testimoniar su presencia, requerían también de un sofisticado artesanado que pudiera efectivamente realizar las obras. Se convertían así, dialécticamente, en lugares de autoafirmación tanto de propietarios como de trabajadores; autoafirmación de significados distintos que, sin embargo, se integraban urbanamente en el famoso orgullo ciudadano de los ponceños.

47. Otros ejemplos en Municipio de Ponce y Colegio de Arquitectos de Puerto Rico (1985). Ver también del arquitecto Jorge Rigau, "Un legado sin límites, un legado de todos" (1986).

Ilustración 1



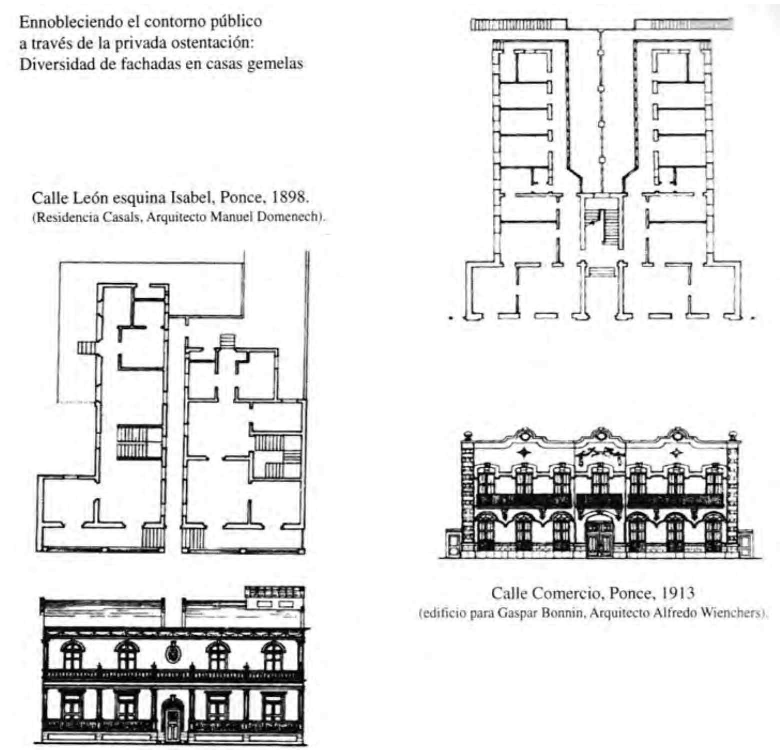
La diversidad en la elaboración de la fachada urbana: Segmentos norte y sur de la calle Reina entre las calles Méndez Vigo y Torre, Ponce. Las ilustraciones arquitectónicas se reproducen de los dibujos levantados en el Proyecto de Documentación de los Valores Arquitectónicos de la Perla del Sur, auspiciado por el Municipio y el Colegio de Arquitectos de Puerto Rico. Agradezco la orientación de los arquitectos Jorge Rigau y Héctor Arce.

La estratificación manifiesta en las elaboraciones de fachada revestía, en el caso de las familias patricias, un carácter cultural marcadamente señorial. En la medida que estamos refiriéndonos a elaboraciones artesanales que asomaban a la vía pública (es decir, fachadas), no eran estas elaboraciones meramente fuente de deleite privado, sino un privado ofrecimiento al deleite público: una forma de ennoblecer la ciudad. Constituían, por tanto, una gracia paternalista, una dádiva visual a la ciudadanía que necesariamente transitaba por esas calles de todos, en las cuales estas familias patricias establecían jerárquicamente su presencia a través de su "generosidad", de su "contribución" al esplendor citadino. Este interés en ennoblecer la ciudad a través de la ostentación privada se manifiesta también en el fenómeno de las casas gemelas (ver Ilustración 2). Al respecto nos dice el arquitecto e historiador Rigau:

> Abundan en Ponce las estructuras residenciales que, a pesar de parecer una sola casa, albergan dos o más hogares. Los

planos explican claramente cómo cada casa funciona independientemente de la otra; pero las fachadas engañan al ojo, haciendo creer que se trata de una gran residencia. En Mayagüez abunda este tipo de construcción, pero la gama de variaciones es mucho más amplia en Ponce (1986).

Ilustración 2



Aunque para la vivienda plebeya la elaboración en la fachada podía tomar otros significados (*e.g.*, un público reconocimiento desde lo privado a las "nobles artes", como llamaban entonces a los trabajos diestros), su generalización, tal vez mimética, va a imprimir un carácter arquitectónico propio a la ciudad. La

generalización de la elaboración artesanal en las fachadas será un elemento de unidad urbanística basado contradictoriamente en la diversidad. En este aspecto, el espacio público se conforma desde lo privado: a Ponce, en gran medida, lo construyen sus propios ciudadanos individualmente. En una situación colonial, donde el Estado es básicamente sobreimpuesto, la acción ciudadana autónoma en la conformación del espacio público adquiere profundos significantes políticoculturales y reviste una connotación de desafío en el terreno de la hegemonía.

La diversidad que proveían las elaboraciones de fachadas era matizada por ciertos patrones comunes que facilitaban su integración en la unidad urbana. Estos patrones emergían, en parte, del artesanado, de sus tradiciones de elaboración, y, en parte, en interrelación con lo anterior, del carácter de baluarte clasista de la economía agroexportadora que fue asumiendo la ciudad. Ponce recoge la práctica, presente en diversos pueblos de toda una amplia región del país, pero ausente en San Juan, de construcción (fuera de la llamada zona de piedra) de estructuras de dos plantas en las cuales el primer piso podía ser de mampostería, pero el segundo de madera. Arce nos señala que ese segundo piso se asemeja, en lo fundamental, a las estructuras de vivienda rural. De alguna forma, la ruralía queda empotrada en una estructura urbana mixta. Arce apunta también las similitudes entre el patrón de balcón de madera de ese segundo piso (aún con todas sus posibles variadas elaboraciones artesanales) y las galerías de las casas de hacienda. Se expresa así, arquitectónicamente, la relación diferenciada urbano-rural entre Ponce y San Juan que hemos ido delineando. En la ciudad líder del mundo agroexportador, los patricios imprimirán la presencia de la hacienda de donde partían sus reclamos hegemónicos; y los artesanos, muchos de los cuales provenían o eran descendientes de los

esclavos diestros de las haciendas, plasmaban en la ciudad patrones plásticos de aquella[48] (ver Ilustración 3).

Ilustración 3



La incorporación de la imagen de la hacienda en el contorno urbano: casa de dos pisos con balcón que evoca la galería de las casas de hacienda. Casa de madera en la calle Méndez Vigo, Ponce.

A finales del siglo XIX el mundo ciudadano puertorriqueño, siguiendo las más avanzadas innovaciones urbanísticas de Europa, incorporará también una visión civilizadamente ordenadora de la ruralía a su espacio citadino a través de la transformación de sus plazas que van a llamarse entonces "plazas de recreo" (Arce, 1986). Hasta principios de ese siglo, las plazas en Puerto Rico eran lugares de convergencia pública diseñados para realzar el poder oficial (que incluía prominentemente lo eclesiástico). Eran lugares vacíos,

48. Díaz Soler explica las raíces históricas de la relación entre la esclavitud y el artesanado (1965, cap. X).

sin ornamentación alguna, prácticamente una antesala del ayuntamiento o un ante-atrio de la iglesia. Eran utilizadas para ejercicios militares y celebraciones religiosas y para establecer la presencia de estas instituciones en las actividades que popularmente daban sentido a los pueblos entonces: el mercado y las fiestas. Con la emergencia de lo ciudadano, las plazas comenzarán a ornamentarse y a incorporar ordenadamente la naturaleza, imprimiéndoles un cariz de parque. Este es un fenómeno que abarca todo el país, incluso San Juan; pero en Ponce tomó un sentido desafiante. Lo que es hoy (y desde 1885) el histórico Parque de Bombas fue construido en la plaza para la feria de 1882, ese magno acontecimiento de afirmación ciudadana. Frente a los continuos intentos eclesiásticos de remover dicha estructura que rivaliza con la iglesia como centro de interés visual, la ciudadanía ponceña ha defendido hasta hoy sin tregua su presencia: la presencia de lo ciudadano en ese parque/plaza que antes había dominado la oficialidad. No fue hasta entrado el siglo XX que se demolió otro de los pabellones de la Feria de 1882, el kiosko árabe de la Plaza Degetau. El histórico Parque de Bombas fue convirtiéndose, incluso, en uno de los símbolos iconográficos más popularmente aceptados de la ciudad.

Tendemos hoy a identificar lo rural con lo tradicional. Sin embargo, a fines del siglo XIX un tipo particular de ruralía –la agricultura agroexportadora– constituía en Puerto Rico (y muchos otros lugares del mundo) la base de la modernidad. Los últimos adelantos de la ciencia se traducían en maquinaria agrícola; lograr azúcar centrifugada que se vendiera en Londres o Nueva York por cable era participar en las más sofisticadas redes económicas de entonces.[49] Así, la ciudad líder de ese tipo de ruralía, que

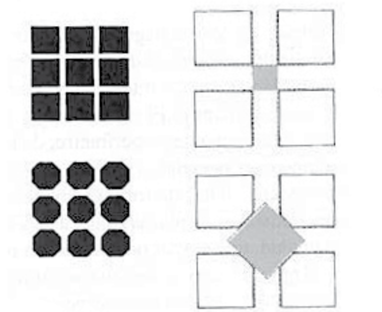
49. Ver, por ejemplo. Manuel Moreno Fraginals (1983, cap. 4); Hubert Edson compara lo que significaba el azúcar en 1880 con el significado del uranio en la década del 50 del siglo XX (1958, p. 20).

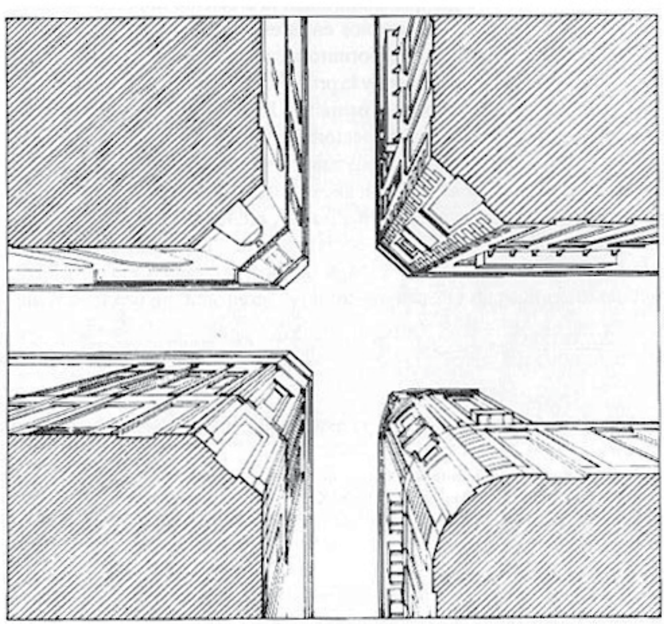
la incorporaba incluso, orgullosamente, a su expresión arquitectónica, adoptará a su vez formas urbanísticas modernas, sobre todo de la ciudad que en España representaba, como ninguna entonces, la modernidad: Barcelona, cuna además de varios de sus notables inmigrantes. Ello se manifiesta, según ha estudiado el arquitecto e historiador Jorge Rigau (1986), en el interés ponceño de participar en el movimiento de renovación urbanística que representaban los ensanches en las ciudades europeas[50] y la forma achaflanada que, en ese proceso de ensanche, toman las intersecciones de calles (ver Ilustraciones 4a y 4b).

Frente a la imagen que ofrece la retícula de escuadra del patrón urbano tipo damero o tablero de ajedrez que implantó inicialmente la política colonial oficial en América, el chaflán le da a la intersección cierto aire de pequeña plaza, transformando un lugar de paso en un lugar de encuentro. Otorga a la intersección una mayor importancia, pues, además de ampliar considerablemente su perímetro, da la imagen de espacio de donde parten cuatro calles. Las manzanas adquieren personalidad propia, lo que realza la elaboración de fachadas en las estructuras de vivienda. De esta forma se distribuyen los lugares de interés urbano. Se rompe con la prepotencia absolutista de las plazas frente a iglesias, y otorga a estructuras ciudadanas privadas, diseminadas por la ciudad, una mayor prominencia visual.

50. Citando a varios autores europeos, describe Rigau los ensanches así: "serían la solución más idónea a la nueva Sociedad burguesa y liberal (...) símbolos de los nuevos términos racionalistas de la construcción y de la higiene (...) el modo más convencional de crecimiento de las ciudades europeas y de las áreas remitidas a su influencia cultural, desde mediados del siglo XIX hasta una fecha variable que se adentra a nuestro siglo" (el XX) (1986, pp. 61-62).

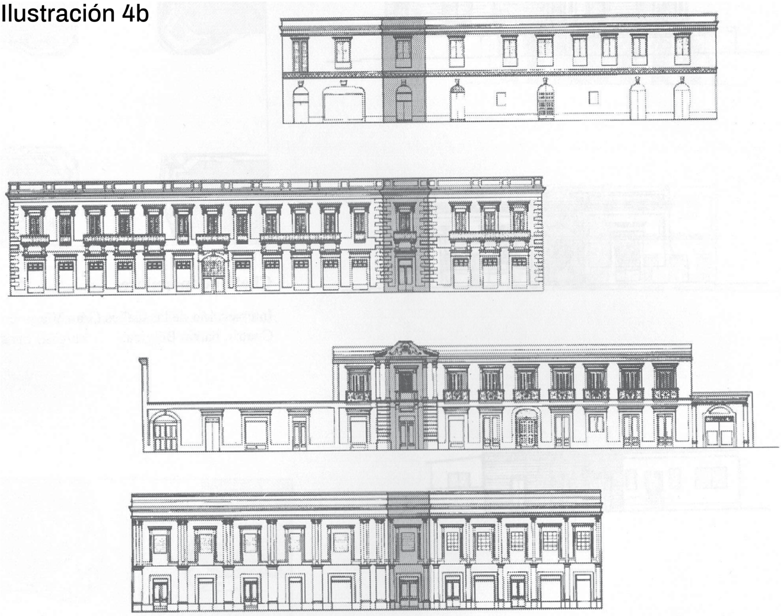
Ilustración 4a





“A las millas de chaflán” El acelerado progreso del modernismo catalán Ponceño. Comparando las retículas de escuadra y achaflanadas, el arquitecto Rigau señala: “En la retícula de escuadras, las calles enfatizan la naturaleza lineal del espacio público. Por otro lado, al achaflanarse las esquinas, se propicia la ‘lectura’ de un espacio con identidad propia en cada intersección, haciendo la secuencia de la calle una, no de continuidad ininterrumpida, sino de eventos… Los chaflanes definen también un cuadrado, no solo mayor, sino girado, y por ende en posición jerárquica definida, constituyendo un hito urbano” (Rigau, 1986, pp. 50-51).

Ilustración 4b



Chaflán señorial entre las calles Comercio y Salud, Ponce. Área sombreada señala el chaflán.

Rigau menciona, aunque serían necesarias investigaciones más detalladas en torno al tema, otros elementos modernistas en el Ponce de cambio de siglo que testimonian la creciente importancia de la presencia generalizada de la autonomía ciudadana: los cambios en la estructura interna del espacio doméstico (el lugar donde se ubican la sala, el comedor y los dormitorios en la vivienda), la utilización de vitrales (que transforman la luz externa en el espacio privado) y la proliferación de detalles de artesanía, además de en las fachadas, en diversos elementos internos de la estructura habitacional.[51] No es fortuito que en una ciudad donde a

51. Excelentemente ilustrados en su libro *Puerto Rico, 1900. Turn-of-the-century Architecture in the Hispanic Caribbean 1890-1930* (1992).

través de todos esos detalles arquitectónicos[52] una emergente ciudadanía manifiesta en el espacio su presencia, su idiosincrasia y su naturaleza, se desarrolle a su vez el culto, sorprendente en Ponce, a la institución civil que custodia dicha expresión: el cuerpo de bomberos. La cronología de grandes fechas en la historia de Ponce con la cual comienza Fortuño su Álbum histórico (1963) destaca, inmediatamente después de la fundación del pueblo en 1692, la formación del Cuerpo municipal de bomberos en 1853.

Es importante señalar que el cuerpo de bomberos era una institución municipal que albergaba un encuentro de clases que manifestaba una integración social (estratificada); pues pertenecían tanto trabajadores asalariados, como, sobre todo a nivel de su oficialidad, ciudadanos de las más distinguidas familias patricias, cuyos nombres serán siempre precedidos del "don" (Fortuño, 1963, pp. 34-35). La estructura de la feria de 1882 que, como mencionamos antes, permanecerá en la plaza principal como testimonio de la protagónica presencia ciudadana, fue otorgada, escasamente tres años después de la feria, al cuerpo de bomberos. Es significativo también que dicha estructura, que con el paso del tiempo iría convirtiéndose en símbolo de la ciudad, fuera seleccionada luego para albergar tres impresionantes murales de renombrados pintores de Ponce que sintetizan la importancia de los ponceños (desde próceres, hasta pintorescas figuras populares) en la historia de

52. Mucha de la gran arquitectura ponceña que puede uno admirar todavía es de las primeras dos décadas del siglo XX, cuando muchas de estas tradiciones (algunas anónimas) iniciadas a finales del XIX culminan en la obra creativa de un grupo de arquitectos que le van a imprimir un carácter aún más idiosincrático a las construcciones. Detalles en las diversas investigaciones y escritos del arquitecto Francisco Vivoni (2000).

la ciudad y del país,[53] afianzando su cariz de monumento histórico-ciudadano (Méndez Santos, 1973).

Los bomberos no sólo apagaban fuegos. Eran una institución ciudadana para el auxilio de la población en todo tipo de catástrofe que amenazara su arquitectura: inundaciones, terremotos, huracanes. Es interesante notar cómo, a partir de esa función, su ámbito de actividad se amplía a otras áreas de orgullo citadino. En 1883, dos años antes de ocupar los bomberos el pabellón de la plaza, Juan Morel Campos, el más importante y popular compositor puertorriqueño del período, organizó la primera banda musical del cuerpo de bomberos, y en esa banda han participado desde entonces muchos de los más reputados músicos de Ponce: Ríos Ovalle, Cosme Tizol, Domingo Cruz (Cocolía), Tomás Clavell y otros (Fortuño, 1963, pp. 36 y 38).

En enero de 1899, mientras Ponce estaba ocupado aún por las tropas norteamericanas de la invasión del 98, se desata un fuego en el área de El Polvorín, donde el ejército almacenaba material explosivo. Desafiando las órdenes militares y de las autoridades municipales, un grupo de bomberos busca la forma de introducirse en el riesgoso y prohibido lugar para apagar el fuego. Al día siguiente son procesados por "desobedecer órdenes superiores". Pero el Tribunal, señala el relato, "Consciente de la

53. En la actualidad, dichos murales se albergan en el edificio destinado como Parque de Bombas una vez que el pabellón de 1883 dejara de servir esa función para convertirse en monumento histórico. La imagen del histórico Parque de Bombas aparece justo al centro del simbólicamente iconográfico mural *Ponce,* del primer muralista puertorriqueño, el también ponceño Rafael Ríos Rey, realizado en 1953 para las Empresas Ferré, luego trasladado al centro comercial principal de la ciudad: Plaza del Caribe, y actualmente al Museo de Arte principal del país, que radica en Ponce. Más sobre este importante pintor ponceño en Néstor Murray Irizarry (2003).

voluntad del pueblo, resolvió absolver a los ocho acusados." Dos meses más tarde

> Ponce los proclamaba públicamente como héroes (...) [a] quienes expusieron sus vidas por salvar de las llamas a toda la ciudad. El acto se efectuó en la Plaza de las Delicias [la principal], asistiendo el Cuerpo de Bomberos en pleno. Hubo música especial y discursos elocuentes de alabanza (Ibíd., pp. 38-40).

Cinco años después se comenzaba a erigir el más impresionante mausoleo del cementerio civil dedicado a albergar a los bomberos caídos, a aquellos compueblanos que por la ciudadanía habían desacatado las órdenes del Estado.

No es coincidencia, pues, que fuera en Ponce –cuna de una ciudadanía autónoma liderada por una clase de aspiraciones hegemónicas que comenzaba a fraguar en una situación colonial un proyecto alterno de país– donde se consolidara la música que ha sido catalogada por la mayoría de nuestros musicólogos como nuestra primera música nacional, la danza (Veray, 1956 y Rosado (ed.), 1977), al punto de que, para sorpresa de los extranjeros, el himno nacional puertorriqueño es una danza.[54] En 1864 se pusieron los faroles en la Plaza de las Delicias y comenzaron las retretas (Vidal Armstrong, 1959, cap. XXII). Comenzaron a mudarse a Ponce los mejores músicos innovadores, como Tavárez, cansados de la música militar y eclesiástica de San Juan.[55] Y en la década del

54. Más detalles en "Ponce, la danza y lo nacional", Quintero Rivera (1998a, capítulo 4). Se puede examinar también Malavet Vega (1992).

55. Antonio Mirabal menciona también al flautista Allard que se trasladó de San Juan a Ponce en la década de 1850-60 (1956, p. 12). El mismo Morel Campos, oriundo de Ponce, comenzó a trabajar en la Banda Militar de San Juan, pero regresó a su ciudad natal en busca de ese ambiente estimulante. Mirabal señala que ya en 1863 "el nombre de Ponce sonaba en centros artísticos de alta alcurnia

80 de la consolidación del partido a través del cual canalizaron los hacendados criollos sus luchas políticas por la hegemonía, florecen en Ponce, desde su orquesta de baile y las retretas con la banda de bomberos, las danzas de Juan Morel Campos, su principal compositor.[56]

En 1867 se establece el Bazar Otero en Ponce (Veray, 1958, p. 7), que durante todas esas últimas décadas del siglo XIX estuvo mejor surtido de partituras que Rossy, Montañez y Cia. de San Juan. Ambos bazares combinaban música clásica con danzas del país, pero el de Otero las detallaba en su Catálogo, con orgullo (1883 y 1889).

El líder máximo del movimiento liberal-autonomista a fines de siglo, Luis Muñoz Rivera, se refería a Ponce entonces como "la ciudad más puertorriqueña de Puerto Rico" (Rosado, 1959, p. 49). Otro autor señalaba que "Ponce era llamado el cerebro de la isla, pues la mayor parte de las iniciativas de interés era aquí donde surgían y tenían la más sólida acogida" (Mayoral, 1946, p. 16).

---

de Europa" (1956, p. 13). Es significativo que un músico extranjero de la importancia de Louis Moreau Gottschalk, al venir a Puerto Rico viviera también en Ponce (1857). En contraposición con Ponce, enfatizo en este artículo la naturaleza oficialesca de San Juan. Pero es importante anotar, para análisis futuros, que la realidad social interna de San Juan (y, asimismo también, de su música) era mucho más compleja. Junto al mundo oficial (subordinado a él, pero también como parte de los procesos que atravesó ese mundo), fue cuajando un San Juan bullanguero (Veray lo menciona (Rosado, 1977, p. 28)) que convendría examinar su música en otro momento. En todo caso, ese mundo bullanguero (Veray lo llama también "frívolo", Ibíd.) tampoco ofrecía, como Ponce, el estímulo creativo a los músicos más cultivados, en el proceso clasista que atravesaban y sobre el cual abundaré más adelante en este ensayo.

56. Amaury Veray (en Rosado, 1959) explícitamente vincula el auge político de Ponce con la danza y ésta con la identificación nacional. Por otro lado, el peninsular Carlos Peñaranda, defensor del Partido Incondicionalmente Español (opositor del movimiento liberal autonomista), ataca a la danza criolla por su "sensualidad desmoralizante" (1967, cap. VIII).

Otro líder liberal-autonomista, éste de segunda fila, el ponceño Juan Arrillaga Roqué, expresaba que "Ponce merecía que se le considerase como el núcleo social más importante de la isla, bajo los dos puntos de vista, del esfuerzo [economía] y de la espiritualidad [arte y cultura]. Para esa época [1887] Ponce era, *reconocida por todos,* la capitalidad moral de Puerto Rico" (1910, p. 9 y Gautier, 1979, p. 68; mis cursivas).

La "muy señorial ciudad de Ponce" era el baluarte de una clase en ascenso histórico (aún frágil y precaria) y, sobre todo, de un mundo ciudadano sobre la cual basaba, legítimamente, sus aspiraciones hegemónicas. Para todos los efectos reales –cultural, económica, política, y socialmente– Ponce se había convertido en *la capital alterna* del país.

La cultura popular en el dominio señorial: la danza y lo nacional

El carácter de Ponce, como capital alterna, no surgió únicamente de las aspiraciones hegemónicas de sus clases superiores, su cultura integracionista ciudadana y su lucha política nacional. Surgió también, como las de sus residencias, de las aspiraciones de carpinteros y albañiles; también de costureras y sastres, planchadoras, barberos, tabaqueros y tipógrafos. En Ponce, como en San Juan, Mayagüez y otros medianos y pequeños centros urbanos del país, fue cuajando durante el siglo XIX una clase urbana de trabajadores de oficios que llamaban entonces "artesanos". Compartir una posición similar en torno a la estructura productiva fue la base para el surgimiento de tradiciones y visiones comunes en esta clase, proceso tortuoso, difícil y no exento de profundas contradicciones.[57] Los trabajadores

57. En "Socialista y tabaquero: la proletarización de los artesanos" (1978) intento un análisis más abarcador, incluído como primer ensayo en esta Antología.

de oficios vivían necesariamente en los pueblos. El retraimiento cimarrón nunca les fue factible y la opresión estatal tendría que enfrentarse en un espacio social compartido, precisamente a través de su incorporación al Estado. Para ello el trabajador no podía ser visto como negro, indio, moro, hereje, sefardita o polizón, sino como un digno miembro de la comunidad civil: como un ciudadano. Esto fue, en cierta medida, lográndose en Ponce, pero mucho menos en San Juan, por las distintas clases dominantes o socialmente hegemónicas de estos centros urbanos.

La mayoría de los artesanos eran negros o mulatos. Algunos habían sido esclavos diestros en los ingenios y habían emigrado a las ciudades con la abolición. Otros tenían una larga tradición como negros libres. En una situación donde la esclavitud dejó a la sociedad profundamente marcada por el racismo, una de las luchas iniciales más importantes del artesanado fue la lucha por la dignidad y el reconocimiento de su existencia civil, es decir, que se les reconociera como personas y como ciudadanos. Estas demandas fueron posteriormente radicalizándose, y muy a finales del siglo XIX y sobre todo a principios del siglo XX, tomaron un carácter independiente y desafiante.[58] Pero en los momentos de auge de Ponce, su lucha por la dignidad se enmarcaba todavía en la política de los hacendados, cuyo concepto de "la gran familia puertorriqueña" significaba, frente a la posición de los conservadores españoles, una aceptación de que los "honrados hijos del trabajo" eran miembros, aunque subordinados, de la comunidad civil. El Partido Autonomista defendió la educación generalizada

58. Además de mi artículo citado en la nota anterior, ver también la sección escrita por el compañero Gervasio García, "El casino de artesanos: del rigodón a la huelga" (García y Quintero, 1982, pp. 1921), y de Rubén Dávila Santiago (1983).

y la ampliación del sufragio.[59] Además, existe evidencia clara de la participación, subordinada, de los artesanos en los movimientos reformistas de los hacendados.

Fue también en Ponce, baluarte de esos movimientos, donde se publicó el primer periódico de artesanos de que tenemos noticia: *El Artesano* de 1874. Este llevaba el cabezote de identificación de "Periódico Republicano Federal", cuando el republicanismo federativo había sido, precisamente, la bandera de combate de los hacendados en su lucha por el gobierno propio autonómico. Es sumamente significativo también que previo a *Ensayo Obrero* (1897), que marca la transformación radical hacia un obrerismo independiente, cuatro de los seis periódicos obrero-artesanales que se conservan (los cuales buscaban, sobre todo, la dignificación del trabajo dentro de las luchas liberales) se editaran en Ponce: además de *El Artesano,* el *Heraldo del trabajo* de 1878-80, *El obrero* de 1889-90 y la *Revista Obrera* de 1893.

El análisis musical de la danza, de esa primera música que fue considerada nacional, es sumamente revelador, pues fue una música producida por artesanos precisamente en el proceso de su lucha por el reconocimiento civil.[60] Fue en gran medida una música de artesanos, pero para hacendados: es decir, una música que es parte de lo que fue esa relación social. La danza es una expresión

59. Es lo que en otros contextos se ha examinado como "la extensión de la ciudadanía". Ver por ejemplo, T.H. Marshall (1965) y Reinhard Bendix (1964). En contraposición, el partido opositor, el conservador *Partido Incondicionalmente Español* se opuso a estas medidas: Pablo Ubarri "conde de Santurce", escribe las cartas "Carta oponiéndose a la extensión del sufragio" (1880) y "Carta combatiendo el Instituto Civil de segunda enseñanza..." (Coll, 1918, pp. 229 y 257).

60. Incorporo acá algunos argumentos expuestos antes en mi ensayo "Ponce, la danza y lo nacional: apuntes para una sociología de la música puertorriqueña" (1986), donde se encuentran detalles y referencias histórico-musicológicas más especializadas. Este ensayo fue retrabajado con mayor investigación documental como Cap. 4 del libro *¡Salsa, sabor y control!...* (1998a).

musical auténticamente popular que lleva, sin embargo, el sello de la hegemonía hacendada.[61] Una serie de elementos populares del seis campesino y la bomba de plantación son transformados, con obvias influencias cubanas y españolas, en una refinada música de salón, para que bailaran tiesamente los hacendados en sus exclusivos casinos. Ya en la génesis de su desarrollo se suprime al bastonero, que dictaba en la contradanza los pasos a seguir, facilitando el lucimiento de la pareja en su mayor libertad de expresión bailable (Fonfrías, 1967, p. 3).[62] La danza retiene, sin embargo, elementos de baile de figuras, y manifiesta (como ilustración) la tensión burgués–aristocrática por la que entonces atravesaba el contradictorio proyecto hacendado.

El enfrentamiento de San Juan con la ruralía y el carácter foráneo (identificado con el Gobierno español) de su clase dominante, no favorecía los intentos de una hegemonía integradora. El carácter de núcleo urbano constituido por sus propios ciudadanos que hemos descrito de Ponce, por otro lado, facilitó culturalmente una integración estratificada. Recordemos que era la cabeza urbana de un mundo rural que abarcaba (o había incluido) las tres distintas formaciones agrarias principales del país: la plantación esclavista, la hacienda señorial y el campesinado independiente. Era, como hemos analizado, el centro de una clase nacional con aspiraciones hegemónicas que, a través de los servicios, del puerto y su comercio vinculaba al mundo urbano esas distintas formas de ruralía. Este carácter, y la emergencia, desde éste, de aquel distintivo mundo ciudadano que analizamos en

61. Más desarrollado en otro de los ensayos hermanos a éste, "La danza puertorriqueña: ¿'blanquita' o mulata? ¿'populachera' o señorial?" (1995).

62. Natalio Galán apunta también la importancia de la pareja en el desarrollo de la danza cubana, como parte del "individualismo modernizante" de las transformaciones de la época (1983, p. 137).

la sección anterior, posibilitó el desarrollo de una hegemonía integradora; integración, sin embargo, que en gran medida logró la clase artesanal para los hacendados, en sus esfuerzos por alcanzar el reconocimiento de su existencia ciudadana.

En la danza, el ritmo de tresillos (o tresillo elástico) que había sido utilizado antes en la música campesina (el seis) (López Cruz, 1967, p. 4 y McCoy, 1968, p. 61) dentro del clásico molde de 2/4, rompe la monotonía rítmica de los bailables europeos de entonces, introduciéndole el sabor de la herencia polirrítmica africana.[63] En la bomba, por ejemplo, nuestra música relacionada con la plantación esclavista más importante, la relevancia del ritmo es tal, que es la melodía la que acompaña a la percusión y no al revés. La danza incorpora ese papel fundamental del ritmo, pero no en un rol protagónico como en la bomba, sino a1 contrario, marcadamente discreto, sin competir ni ahogar jamás la melodía. Ese papel humildemente fundamental del ritmo se logra en la danza a través de la complementariedad de la armonía, marcando el ritmo a través de una segunda voz melódico-armónica. Es decir, el patrón rítmico fundamental no es percusivo, no lo da el tambor, sino el bombardino: un instrumento de los metales, que no es coincidencia que sea uno de los instrumentos melódicos cuyo timbre se parece más al tambor.[64]

---

63. Galán señala para el bolero, en interrelación con la contradanza, el tránsito hacia 1840 del compás ternario (3/4), más común en Europa entonces, al binario (2/4), como un fenómeno de mulatización caribeña, pues facilitaba una mayor libertad en los acentos y, por ende, unas cadencias sincopadas que rompían la monotonía rítmica (1983, p. 283). Una de las primeras descripciones de la danza puertorriqueña, no por coincidencia publicada en Ponce se encuentra en el periódico *El Ponceño* (1854).

64. Mirabal destaca la importancia del bombardino en la armonización de la danza (1956, p. 28). Este tipo de camuflaje se dio también respecto de la danza cubana, pero con otros instrumentos y bajo otras formas. Galán reproduce una cita de 1837 que dice: "¿Quién no sabe que los bajos de los danzistas del país son

En lo que llamaban entonces el "merengue", que era la parte bailable de la danza, era fundamental el *obbligato* de bombardino, que establecía un ritmo que proveía, a su vez, la armonía a través de una segunda voz melódica complementaria.[65] Con esa extraordinaria integración de elementos musicales, el *obbligato* de bombardino convertía la danza en música polifónica (*i.e.*, de varias voces, que es música muy sofisticada), cuando predominaba en forma casi absoluta entonces en la música de salón europea la textura homofónica (*i.e.*, de una voz melódica acompañada con armonías de acordes o arpegios).[66] La danza puertorriqueña recoge el *obbligato* y dicha textura polifónica de la música campesina, donde el cuatro (tipo nativo de laúd) acompaña al canto con una variadísima voz melódica suplementaria y logra juegos melódicos de varias voces realmente asombrosos. En la danza la polifonía da, además, el ritmo.

El bombardino, sin embargo, es un instrumento discreto. Con toda su importancia fundamental en la danza, pues es el instrumento que, de hecho, le da su carácter, se mantiene a través de toda la pieza subordinado a los violines y al clarinete. Estos llevan la melodía principal y el bombardino discretamente los secunda. El bombardino en la danza ilustra, pues, la ideología obrero-artesanal de entonces, que a través de él se manifiesta. Concebía esta

---

el eco del tambor de los tangos?" (1983, p. 135), y Alejo Carpentier apunta que "Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de 'manera de hacer', que creaban un hábito, originando una tradición" (1946, p. 112). Y más adelante vincula la parte del clarinete (segunda en la danza cubana) con los ritmos "salidos de las manos" –en evidente referencia al toque de cueros– "de los negros franceses de Santiago" (p. 185).

65. Francis Bebey (1969), describe como tradición africana la búsqueda y creación de instrumentos que pudieran suplir simultáneamente melodía y percusión.

66. Citando una descripción de 1865, Galán apunta el desconcierto europeo ante la polifonía de la danza cubana (1983, p. 166).

ideología al trabajo como centro de la vida social, pero subordinado a los hacendados y profesionales dirigentes. Lo más que alcanza (con marcadas excepciones) el bombardino en la danza es a llevar la voz melódica en sólo una de las cuatro secciones del merengue, siempre, además, la tercera. Es importante no pasar por alto la forma melódica de ese solo de bombardino en la tercera sección bailable de la danza, pues las similitudes con las cadencias del cuatro en el seis son nuevamente evidentes, aunque otra vez camufladas con el cambio radical en timbre sonoro. Como respecto del tambor era imposible entonces introducir el "jibaresco" cuatro en la música regular de un casino de primera; los artesanos incorporaron su tradición a través del bombardino.[67]

Así, un instrumento tan secundario en otros países, como el bombardino, tenía en el Ponce de cambio de siglo tantos intérpretes profesionales como el convencional violín (González Mena y Tellechea, 1903, p. 70).[68] En 1895 estaban radicadas en Ponce seis orquestas de baile, más que en cualquier otro pueblo, y cuatro de estas estaban dirigidas por bombardinistas (las otras dos por clarinetistas). Vivían en Ponce también cuatro copistas de música, tres de los cuales eran bombardinistas (Morel Campos, 1895, pp. 68-69).[69] La música se arreglaba y se dirigía, pues, desde dicha perspectiva acústica. Además, Juan Morel Campos, el más excelso compositor de danzas, era también intérprete del bombardino (Deschamps, 1899; Arjona Siaca, 1937; Balseiro, 1922).

---

67. Incluso la incorporación del güícharo a mediados del siglo XIX menciona Fonfrías que "resultó un tanto blasfema, pero fue requedándose con aire humilde" (1967, p. 4), probablemente por su discreta función de reenfatizar (no establecer) el cadencioso patrón rítmico del bailable.

68. Mirabal distingue entre el uso protagónico del bombardino en Ponce, frente a un uso más común de la trompeta en San Juan (1956, p. 27).

69. Examinar también el *Catálogo general de la existencia del Almacén de música de Olimpio Otero* (1883).

A través del rol discretamente protagónico del bombardino, la danza, esa música que caracterizó a la sociedad ponceña de finales del siglo XIX, representó un refinado tributo de las clases subalternas a la clase dominante.[70] Por esto pudo identificarla (con sólidas razones materiales) la cultura hegemónica como música nacional. Me he detenido en su análisis, pues es importante para el tema que nos concierne aquí el hecho de que la primera música puertorriqueña que fue considerada nacional fuera una música ponceña urbana. Una música urbana, sin embargo, muy especial; que contrario a las marchas, rigodones e incluso óperas de San Juan, integraba, como parte esencial de su forma y carácter (y espero haberlo evidenciado claramente), la tradición rural del campesinado del escape y la plantación esclavista. Su análisis ilustra nuevamente la enorme potencialidad de integración nacional que habían ido desarrollando (desde el corsario Henríquez) los artesanos negros y mulatos.[71] Esta potencialidad era opacada (como la misma música de la danza manifiesta) por su subordinación enclavada en las luchas por la dignidad del reconocimiento de su existencia civil,[72] y el logro hacendado de incorporar (paternalistamente) este reconocimiento.

---

70. Del virtuoso bombardinista y director de orquesta de baile Domingo Cruz, "Cocolía", se decía en el cambio de siglo que era un "artista mimado en *the high life* ponceña" (De la Torre, 1900). Este autor (De la Torre) fue director–fundador del periódico *El Terruño,* vocero de la Liga Patriótica Puertorriqueña.

71. El Censo de 1862 distingue ocupaciones por raza; mientras la población de color constituye el 23,7% de los labradores, el 13,2% de los propietarios de tierra, el 0,8% de los comerciantes y el 0,3% de los dependientes en el comercio, entre los músicos representaba el 67,5%.

72. En una investigación posterior examino cómo se manifestó este proceso en ese umbral entre lo público y lo privado que constituyen los modales y su codificación en las reglas de etiqueta. Remito al lector interesado al próximo ensayo de esta Antología.

Ponce representaba, pues, más que ningún otro entorno social del país, los logros, tensiones y contradicciones de una emergente cultura nacional señorialmente hegemonizada: "arrogante y cordial, pueblerino y cosmopolita, aristocrático y popular, liberal y conservador, bullanguero y señorial" (Gautier, 1979, p. 11), "¡paradigma del patriotismo y la cultura puertorriqueña!" (Ibíd., p. 9).

La excelente descripción desde la perspectiva patricia de las fiestas populares en Ponce de 1875 evidencia las contradicciones de esa integración estratificada de pretensiones nacionales. Como patricio califica Félix Matos Bernier en sus reseñas biográficas a Ramón Marín, el autor de la descripción que sigue (1896, p. 84). Ramón Marín –abuelo materno de Luis Muñoz Marín, el patriarca populista del Puerto Rico moderno, Gobernador electo por amplias mayorías entre 1948 y 1964– es un interesante personaje cuya historia ilustra el carácter del Ponce de su época. Hijo ilegítimo de un hacendado y una esclava en el importante centro azucarero de Arecibo, fue "reconocido y ayudado por su padre a "sobreponerse a su condición" a través de la educación. Tuvo que mudarse de su pueblo, donde las primeras familias conocían sus orígenes, a la ciudad progresista de Ponce, donde ante tanto inmigrante distinguido (como Scarano (1981) examina) pudo camuflar dichos orígenes y convertirse en portavoz prominente de la plantocracia al punto de ser caracterizado "patricio".

Cuenta (el "patriciamente camuflado" hijo de esclava) Ramón Marín, que, mientras los artesanos bailaban en la planta alta del teatro, el baile de etiqueta, por invitación, se celebraba en los salones principales (1875, pp. 10-12).[73] Describe Marín ambos bailes como ejemplo de civilidad, y de los artesanos dice que son "una

73. El más destacado intelectual puertorriqueño de entonces, Alejandro Tapia y Rivera, recuerda en sus memorias que en San Juan, el Gobierno organizaba bailes espacialmente segregados para las Fiestas: para blancos en la plaza

clase respetada y respetable" (Ibíd., p. 51), aunque en el baile de etiqueta: "hasta el mismo bombardino, que con tanta destreza y gusto maneja el citado joven Campos,[74] más de una vez se dejó escuchar con demasiada fuerza" (Ibíd., p. 30). Mientras, por otro lado, estando

> complacidos por demás con la cultura que en todo allí se revelaba, en el edificio del Mercado de la villa se daba un baile público: lo que parece querer decir, para todas las clases sociales, o como vulgarmente se dice, para todo el mundo. Pero no es así en la práctica. A semejantes bailes sólo concurre la parte más abyecta de la sociedad: no van á ellos como algunos creen, ni los honrados artesanos, ni las mugeres que en algo se estiman; esta clase, digna de toda consideración y respeto, tiene sus círculos honestos, decentes y cultos.
>
> Son, pues, los llamados bailes públicos, centros nada edificantes que la moral repele, y ante los que las buenas costumbres se sonrojan. No queremos ni debemos entrar en su pintura, porque el vigor de su colorido lastimaría los ojos del pudor y del buen sentido.
>
> Tampoco ha de creer el que estas líneas lea, que somos enemigos de que á esa porción desgraciada de la sociedad se le niegue ó se te prive de sus espansiones, á que derecho tienen siempre, y con más razón en los días de las fiestas populares en que el Ayuntamiento toma la iniciativa; porque siendo, como son aquellos seres, parte de esa municipalidad, y como

---

principal y simultáneamente para "gente de color" en la Plaza de Santiago (hoy, Colón). Ambos, apunta, eran poco concurridos (1928, p. 155).

74. El autor se refiere a Morel Campos; al igual que muchos de sus biógrafos (Deschamps, Balseiro, etc.) nombra a Morel siempre por su apellido materno pues, cuentan que, era "hijo natural" o "ilegítimo".

> tales, contribuyentes á sus cargas, no deben olvidarse en los programas de los festejos públicos. Pero si esto es justo, si esto es una verdad, es también necesario y de alta conveniencia moral, que se pongan los medios indispensables á fin de que dichos bailes no degeneren, como hemos dicho en otro lugar, en centros de crápula y de un desbordamiento que nos ha de llevar al caos de la disolución (Ibíd., pp. 44-45. Mantenemos la ortografía original).[75]

La realidad estratificada se ocultaba tras la ideología de la integración. La Unión Mercantil e Industrial de Ponce al propulsar, en 1886, la formación de sociedades mercantiles para luchar frente al Gobierno por sus intereses económicos (contra algunas contribuciones, por la liberalización del comercio exterior, etc.) se siente precisada a aclarar que en sus reclamos "obtendrán sin duda la cooperación de *todas* las clases sociales" (1886; mis cursivas).

En sus bocetos biográficos sobre los "ilustres", Matos Bernier (1896) y Jovino de la Torre (1900) destacan de varios capitalistas y hacendados los buenos salarios que pagan a sus obreros y "el afecto sincero que profesan a las clases artesanas y por eso éstas los veneran, los respetan y siguen sus consejos" (De la Torre, 1900, p. 26).[76]

En las retretas, donde las bandas alternaban marchas, música "clásica" y *danzas* puertorriqueñas, los "grandes señores y

75. Ver también de Medina González, "Las fiestas populares", "Fiestas en Ponce" y "La Retreta en la Marina" (1895).

76. Un documento un poco posterior es también muy significativo al respecto. Se trata del *Memorial to the Honorable Senate and House of Representatives of the United States* de la Cámara de Comercio de Ponce (1904), que, argumentando por mejoras al puerto y en favor de una tarifa protectora para el café, significativamente destaca que el bracero del café gana ahora la mitad del salario que obtenía en el apogeo de esta industria pocos años antes. Es decir, intenta incorporar los intereses de los trabajadores en sus reclamos.

elegantes mujeres que estrenaban sus más bellos vestidos" se congregaban frente al templete, mientras "durante todo el tiempo que duraba la retreta, una compacta multitud, gente *humilde*, se aglomeraba en *los alrededores* de la plaza *para aplaudir*" (Alegría, 1959, p. 24; mis cursivas).[77]

La estratificada integración[78] o la segregación social en actividades comunes o espacios compartidos se manifestaba cotidianamente en prácticas tan aparentemente inocuas como la manera de pasearse en las plazas. Los "blanquitos" caminaban por el centro de la plaza, mientras los "de segunda" por los costados, aunque se saludaran mutuamente con cordialidad (Vidal Armstrong, 1959, p. 24).

Así, al entierro de Juan Morel Campos en 1896, ese distinguido ciudadano que un blancófilo biógrafo se siente obligado a aclarar que "nació en Ponce, en el *corazón* de la *ciudad* y *no en alguna central o colonia bajo el impiadoso látigo del mayoral*" (Arjona Siaca, 1937; mis cursivas), y otro biógrafo –evidentemente también blancófilo– , que sus padres "eran *criollos*, no *etiopes*" (Mirabal, 1956, pp. 14-15; mis cursivas).[79] A su entierro, repito, acudieron tanto "miembros de la más rancia clase social, como los humildes trabajadores que como a un hermano lo amaban" (Vidal Armstrong, 1959, p. 166). Los carpinteros ofrecieron gratuitamente el ataúd, y

---

77. Su descripción es para las retretas de toda "la Isla". Ver descripción específica de las retretas ponceñas en Vidal Amstrong (1959, pp. 69-70).

78. Ver descripciones de las fiestas patronales en Medina González (1895, p. 91).

79. Un tercero entre sus blancófilos biógrafos, José A. Balseiro en su biografía (1922) y en "La danza puertorriqueña" (en Rosado, 1977) mientras comparaba a Campos con Beethoven por "exaltar el corazón de las multitudes" (1922, p. 51), afirmaba que "*nuestros* bailables se limitan al seis chorreao y la danza" (Ibíd., p. 49), sin siquiera reconocer la existencia de la bomba ni la plena, no obstante estaba ésta última en *pleno* apogeo cuando dicho autor escribe, 1922 (mis cursivas).

el Gremio de albañiles su trabajo/arte para la tumba "para la triste [humilde] inhumación" (Deschamps, 1899, p. 30) como homenaje al compositor ponceño de unas danzas que lo mismo "tarareaba la sirvienta,[80] como tocaba al piano la aristocrática doncella; música de calle, plaza, campo y baile" (Ibíd., p. 15). "Juntos, pero no revueltos", reza el dicho popular. O, como señalaba para la célebre feria ponceña de 1882 Méndez Quiñones en sus *Jíbaros progresistas*, intentando manifestar la perspectiva de los muchos campesinos que a la feria acudieron:

> ... pero isen que la pusieron
> en un precio tan subío
> par que no jueran reunío
> rico y pobre: eso dicieron.
>
> Eso verdad no ha de ser;
> Ponce fue siempre demócrata
> y esos visos de aristócrata
> no los puedo comprender (1882, p. 20).

Significativamente en la primera estrofa –donde se plantea el problema de la separación social– Méndez recurre al lenguaje jíbaro, y en la segunda –donde se afirma la integración– al "buen" español. Lo primero aparece expresado por los sectores "populares" y lo segundo por la clase dirigente, que quiere a toda costa convencer a los sectores populares sobre la sinceridad de su ánimo integrador.

80. Es significativo que en Ponce (como en casi toda "la Isla") se le llamara "sirvienta" a lo que en San Juan llamaban "criada malcriada" (Ormachea, 1884, p. 61).

El ocaso del proyecto nacional hacendado... y de su capital alterna

En 1898 los Estados Unidos invaden Puerto Rico como parte de la Guerra Hispano-Cubano-Americana, poniendo fin al dominio español de la Isla. Este cambio de soberanía aceleró grandes transformaciones en la economía y en la estructura de clases, pues significó el cambio de un dominio colonial de tipo mercantilista, que usufructuaba beneficios por su control del comercio, a un colonialismo imperialista, interesado en la inversión directa en la producción. Marcó, pues, con caracteres distintivos, el desarrollo capitalista iniciado previamente a su intervención. Se aceleró la mercantilización de la producción y el desarrollo de las fuerzas productivas, la concentración de la propiedad, y la transformación de formas serviles de organización del trabajo a formas salariales.[81] El contradictorio proyecto hacendado del desarrollo de un capitalismo nacional con centro en Ponce fue sustituido vertiginosamente por un capitalismo imperialista de dominio monopólico impulsado por el estado colonial desde San Juan.[82] He intentado en trabajos previos analizar ese complejo y conflictivo proceso (1975 y 1985), por lo que quisiera pasar de inmediato al examen de sus repercusiones sobre la relación entre la capital y la capital alterna.

La transformación capitalista conllevó una mayor macro integración de la economía a nivel insular. Paralelamente, el poder

81. En trabajos previos he intentado examinar con más detalles esas transformaciones, *e.g.*, “El capitalismo y el proletariado rural” (1974) o *Conflictos...* (1976). Sobre la concentración de la propiedad, ver también, entre otros, Kelvin Santiago (1983).

82. Miriam Muñiz Varela (1981) y Kelvin Santiago (1981) enfatizan el papel centralizador del Estado colonial en el proceso de transformación capitalista, lo que más limitada y esquemáticamente, había yo apuntado antes (1973).

político y los procesos económicos de producción van a integrarse más entre sí en el imperialismo que en el colonialismo mercantilista español. Y San Juan, sede del poder político colonial, se irá convirtiendo, además (y estrechamente relacionado con ello), en el centro estatal de dicha abarcadora transformación económica. El Estado localizado en San Juan, no sólo aumentó su injerencia económica, sino que atravesó, además, un agudo proceso de concentración de las decisiones.

La invasión norteamericana fue seguida de dos años de Gobierno militar directo que, en términos de estrategia militar, es considerado un período sumamente largo para un territorio que presentó más apoyo que resistencia a los invasores.[83] Para los intereses inversionistas metropolitanos, sin embargo, era sumamente importante distanciar a los dueños de los medios de producción del proceso político administrativo, a cuyo control se habían aproximado –meses antes de la invasión–, con la aprobación del régimen autonómico que el movimiento liberal-autonomista puertorriqueño había logrado arrancarle a la metrópoli. En 1900, la nueva metrópoli otorgó a la Isla un régimen de Gobierno civil,[84] que también limitaba el poder

83. Ver, por ejemplo, el estudio de Edward J. Berbusse (1966). Sobre la positiva recepción de la Invasión, ver Carmelo Rosario Natal (1975), Melchor Fernández Almagro (1968, Vol. 3, p. 136), o numerosos documentos de la época, tanto españoles (*e.g.*, Julio Cervera Baviera, 1898, p. 22), norteamericanos (*e.g.*, Willis J. Abbot, 1899, Cap. XIV), como puertorriqueños (*e.g.* Ángel Rivero Méndez, 1922). Un elocuente ejemplo de la alegría puertorriqueña ante el cambio de soberanía lo constituye el libro de Dannunvin (1899). Hubo grupos que quisieron plantear en el momento su rechazo a todo régimen colonial y su aspiración de independencia, pero definitivamente no parece haber sido una actitud muy generalizada.

84. Sin embargo, en términos del ejecutivo metropolitano, Puerto Rico permaneció bajo el Departamento de Guerra durante las tres décadas siguientes. No fue sino hasta 1934 que la Isla pasó a la jurisdicción del Departamento del Interior.

sobre la política pública que habían alcanzado los hacendados con la Carta Autonómica del 97.[85] En este régimen de Gobierno, vigente hasta finales de la segunda década de dominación, la rama ejecutiva estaba bajo el completo control de la metrópoli y los funcionarios de mayor importancia eran nombrados directamente por el presidente de los Estados Unidos. La fase legislativa del Gobierno estaba dividida localmente en dos cámaras: un parlamento insular (Cámara de Delegados) y una llamada cámara alta o Consejo Ejecutivo, de nombramiento presidencial, y constituida, como el nombre señala, por los funcionarios principales del ejecutivo. Sobre estas cámaras regía la autoridad del Congreso de los Estados Unidos, que podía revocar cualquier legislación local y, además, decidía la aplicabilidad a Puerto Rico de la legislación federal norteamericana. Los nombramientos judiciales eran facultad del Gobernador norteamericano, con excepción de los del Tribunal Supremo insular que respondían directamente al presidente. Las decisiones de las cortes en Puerto Rico eran apelables a la Corte Suprema de los Estados Unidos.[86]

Dada la naturaleza señorial de la estructura social y la organización de la economía a finales del siglo, uno de los pilares gubernamentales de los hacendados en su lucha por la hegemonía fue el Gobierno municipal; y uno de los grandes logros olvidados de esta clase en la Carta Autonómica fue el amplio poder que otorgaba ésta a los municipios (Ramos de Santiago, 1965, p. 39). Uno de los aspectos políticamente más trascendentes de la política

85. Ambos documentos están disponibles en español en, *Las Constituciones de Puerto Rico* (1958) de Manuel Fraga Iribarne, y en inglés en *Documents on the Constitutional History of Puerto Rico* (¿1948?) del Office of Puerto Rico. Ver también la comparación crítica de Cayetano Coll y Cuchi (1904) (el autor era miembro del partido más identificado con los hacendados).

86. Carmen Ramos de Santiago presenta un resumen muy útil de la estructura de Gobierno bajo la Ley Foraker, presentando comparaciones con la Carta Autonómica (1965, pp. 50–59).

administrativa de la nueva metrópoli fue la centralización gubernamental, precisamente despojando a los municipios de sus poderes. Estos dejaron de ser organismos de gobierno local, como establecía la Carta Autonómica del 97, para convertirse básicamente en implementadores locales de la política colonial insular. Los alcaldes perdieron su posición de líderes de región, y la estructura los convirtió –como en el régimen español previo a la Autonomía–, en meros funcionarios de Gobierno. El mensaje de 1902 del alcalde de la tan importante señorial ciudad de Ponce a su Consejo Municipal es vivo ejemplo de lo reducidas que quedaron las funciones del Gobierno a nivel de municipio (Chevalier, 1902).[87]

Una interesante –prejuiciada, pero aguda– descripción norteamericana del país en 1902 ilustra la importancia que, desde el comienzo de su Gobierno, los ejecutivos coloniales norteamericanos le otorgaron a San Juan frente a Ponce. El libro señala que: "*The town* [San Juan]*, thanks to General Woods is beautifully clean* (...) *what a contrast to Spanish rule! What was then filth and pestilence is now a healthy winter resort*" (Garretson, 1902, p. 36).[88] En Ponce, por otro lado, "*there is nothing to see* (...). *The town, though larger than San Juan, and more businesslike, is not clean. Those of the inhabitants that we saw, were dirty, squalid and miserable. They evidently disliked us, and we reciprocated in kind"* (Ibíd., pp. 52-53).[89]

---

87. El ponceño Eduardo Neumann con amargura señala que la Ley Municipal de 1906 recortó aún más las facultades de los municipios (1913, p. 53). Julio Medina González recalca la importancia otorgada por el movimiento liberal-autonomista al Gobierno municipal y ataca lo débil que han quedado sus facultades bajo el dominio norteamericano (1904, p. 61).

88. "La ciudad [San Juan], gracias al general Woods, está hermosamente limpia (...) ¡qué contraste con el dominio español! Lo que entonces era inmundicia y pestilencia ahora es un agradable centro invernal"

89. "no hay nada que ver (...). La ciudad, aunque más grande y poblada de negocios que San Juan, no está limpia. Los habitantes que vimos eran sucios,

En San Juan, no solamente se centralizó el poder de decisión del Estado y, a través de éste, importantes determinaciones económicas a nivel público general, sino que, además, con el desarrollo y la proliferación de la forma jurídica de corporación como forma de tenencia y control empresarial, el poder económico privado también se concentró en la ciudad capital. Muchas decisiones importantes de plantaciones e ingenios dejaron de tomarse en el lugar donde estaban localizadas esas actividades económicas, para tomarse en las oficinas centrales de la corporación, la mayoría de las cuales se radicaron en San Juan. Este proceso se dio no sólo con la industria azucarera, sino con corporaciones de todo tipo. Para 1930, el proceso arrojaba los siguientes resultados: de las corporaciones domésticas (es decir, registradas jurídicamente en el país), 144 tenían sus oficinas principales en San Juan y sólo 20 en Ponce. Respecto de las corporaciones jurídicamente extranjeras (pues algunas de las anteriores podían estar dominadas también por intereses económicos foráneos) que funcionaban en el país, la distinción era aún más marcada: setenta y dos habían radicado sus oficinas insulares en San Juan y sólo dos en Ponce (Capó, 1932, cap. III).

Un valioso documento de 1916 evidencia, ya para esta fecha, lo acelerado de esta distinción. La Asociación Mercantil de Puerto Rico (*Porto Rico Mercantile Ass.*) y la Agencia Protectora de Créditos, Inc. configuraron un amplio listado, por municipios, de entidades económicas –individuos, firmas familiares y corporaciones– a base de su confiabilidad como acreedores y en base al monto de su capital. El examen del documento evidencia que vivían todavía en Ponce muchas personas de considerables recursos económicos; también en San Juan. Pero entre las entidades

escuálidos y miserables. Evidentemente, no les caíamos bien y nosotros les correspondíamos el sentimiento".

cuyo capital sobrepasaba los U$S 50.000 (fundamentalmente firmas y corporaciones), 25 estaban localizadas en San Juan y sólo 4 en Ponce. Del documento puede extraerse también un detalle semántico sumamente interesante y significativo. De las corporaciones que en su propio nombre pretendían una representatividad de nivel insular, es decir, aquellas que utilizaban el nombre (colonizado) del país en su propia denominación, *Porto Rico Railways, Porto Rico Gas, Porto Rico Engineering*... etc., todas se encontraban radicadas en San Juan y sólo una (entre veinte que se registran) tenía además oficinas en Ponce.[90]

Incluso la actividad portuaria, tan fundamental para el crecimiento de la importancia económica del Ponce decimonónico, se concentró también en San Juan. No contamos para el siglo XX con el tipo de balanzas mercantiles que nos permita distinguir por puertos entre el valor de sus exportaciones e importaciones, pero el nivel del tonelaje total que cada centro portuario manejaba evidencia esta concentración. En 1920 San Juan manejaba el 36,8% del tonelaje total del comercio exterior de Puerto Rico, mientras Ponce y Mayagüez, cada uno, menos de la mitad de esa proporción: 16,4% y 16,2% respectivamente (Porto Rico, 1921, pp. 389-390 y R.T. Ward, 1930). Es importante tener presente también que las tres grandes centrales azucareras establecidas por compañías norteamericanas a principios del siglo XX en Puerto Rico, las cuales se convirtieron rápidamente en las de mayor molienda en el país, construyeron sus propios puertos de exportación y generaron una economía tipo enclave que privaba a los centros urbanos portuarios del país de la importancia del crecimiento de dicha actividad económica (Eastman y Marx, 1953,

90. La información del documento es incompleta, pues los autores no lograron conseguir el capital de una proporción considerable de entidades. Aún así la información obtenida es tan amplia que permite una buena aproximación.

p. 71). Dos de estas centrales se establecieron en el área sur del país y una en el extremo este. Su exportación directa tipo enclave no afectó, pues, significativamente las exportaciones azucareras de San Juan, pero sí, ampliamente, las posibles exportaciones por Ponce.

En las secciones anteriores de este ensayo hemos analizado la relación entre el crecimiento poblacional de las más importantes ciudades y el tipo de economía del país. A principios del siglo XIX San Juan era por mucho la ciudad principal, en un país, sin embargo, muy poco urbano (o, más bien, anti-urbano). Con el desarrollo de la economía señorial, el hasta entonces villorrio de Ponce experimentó un crecimiento fenomenal, convirtiéndose en la gran ciudad señorial, en el centro ciudadano más importante, superando a San Juan en el cambio de siglo, en términos de población. Con la aceleración de la transformación capitalista bajo el sello imperialista de la dominación norteamericana, San Juan fue rápidamente recobrando su preponderancia, y alcanzó niveles nunca antes concebidos de concentración poblacional. Ya en 1930 la población de San Juan era aproximadamente dos veces mayor que la población de Ponce y la brecha ha seguido ampliándose cada vez más.

La concentración del poder económico y político en San Juan fue convirtiendo a la capital en el principal foco de atracción para aquellos que intentaban ubicarse en la estructura de poder, o aquellos que aspiraban desarrollar las bases de una nueva posible hegemonía. El periódico *La Democracia,* por ejemplo, tan importante para el movimiento liberal-autonomista, fundado en Ponce en 1890, se trasladó a San Juan en el 1904 (Negrón, 1981, p. 16). Los movimientos políticos y las principales organizaciones económicas van a establecer también sus oficinas centrales en San Juan.

Las mudanzas de familias "prominentes" hacia Ponce que Acosta Quintero señalaba para las últimas décadas del siglo XIX, fueron entonces redirigidas hacia la capital. Un examen minucioso de los miembros de las Juntas de Directores de las corporaciones azucareras evidencia dicha concentración residencial en San Juan.[91] El *Quién es quién en Puerto Rico* de 1935 contiene también información muy sugerente: del total de 434 personalidades incluidas, 67 habían nacido en San Juan y 281 residían allí. Solo ocho habían nacido en la ciudad adyacente de Río Piedras, pero 36 habían ubicado allí su residencia. Por otro lado, 28 habían nacido en Ponce y 26 continuaban residiendo allí; 33 habían nacido en Mayagüez, y residían allí solamente 12 (Asenjo, 1933-1934). El ejemplar de 1949 del *Quién es quién...* reafirma esta tendencia. Del total de 493 personalidades incluidas ese año, 48 habían nacido en Ponce, pero sólo 31 aparecen residiendo allí. El total de oriundos de Ponce y Mayagüez es aproximadamente equivalente al del conglomerado capitalino de San Juan y Río Piedras –de hecho, un poco mayor (88 frente a 80, o el 17,8% frente al 16,2% del total, respectivamente). Sin embargo, el 72,2% aparece residiendo en el conglomerado capitalino, mientras sólo el 11% en la segunda y tercera ciudad combinadas (Asenjo, 1949).

Ya tan temprano como en 1913, el ilustre ponceño Eduardo Neumann, descendiente de inmigrantes alemanes y franceses que habían incluso ocupado la alcaldía de Ponce, señalaba amargamente:

---

91. Los informes anuales que tenían que rendir las corporaciones al Gobierno incluyen los nombres de quienes componen sus Juntas de Directores y aparece para cada miembro su lugar de residencia (Archivo General de Puerto Rico, Fondo Corporaciones con fines pecuniarios). Ver listado en mi artículo, "Economía y política..." (1985b, pp. 445-450).

> En verdad ha años era Ponce un emporio (...). Su agricultura opulenta; su industria y su comercio por muchos años á la cabeza del comercio y de la industria de la isla; su ambiente decorado por una entusiasta generación de hombres activos, liberales y su historia política llena de civismo y singulares virtudes han hecho de Ponce siempre un centro de pensamiento progresista y de acción enérgica en la isla (...) [pero] hoy se encuentra aprisionada por la reconcentración de la riqueza en manos extrañas que han destruido su comercio y monopolizado su agricultura. (...) Hoy se halla Ponce casi muerta (1913, p. 83).

Pero manteniendo aún el optimismo que caracteriza a las clases con vocación hegemónica, añade: "No importa que pasajero desaliento haya entristecido al Ponce de mejores días y la avalancha de la plutocracia lo deprima. Muévense allí fuerzas (...)" (Ibíd.) y continúa describiendo aquellas que habrían, según él, de equiparar a Ponce nuevamente con San Juan.

Pero no fue así. Los hacendados fueron perdiendo su poderío económico, su importancia relativa y con ello su capacidad para representar un proyecto nacional alterno al dominio colonial. Todavía en 1913 esta clase se encontraba en lucha; para los años treinta había prácticamente muerto.[92]

Por otro lado, las clases subalternas que habían apoyado el ambivalente proyecto nacional hacendado hacia las décadas del 70 y del 80 del siglo XIX (como ejemplifica la música de danza), atravesaban también una profunda transformación: un proceso de proletarización que los llevaría a formular como clase un

92. Remito al lector a otros trabajos que he publicado para detalles y referencias sobre ese complejo proceso, de manera que se economice espacio acá (1985b y 1980).

proyecto social alternativo propio, el proyecto socialista de las organizaciones que formaron.[93] En la medida en que los artesanos capitalinos participaron en su cotidianidad mucho menos que los artesanos ponceños de un proyecto nacional liderado por otra clase, se pudo dar con más intensidad la ruptura de sus antiguas tradiciones, necesaria para la formulación de dicho proyecto propio. Según señala muy correctamente el investigador Rubén Dávila

> Sería un error considerable creer que existe un desarrollo lineal ascendente que lleva desde las organizaciones tempranas hasta las más desarrolladas. Por el contrario, sostenemos que continuidad y ruptura son dos elementos indisolubles en el proceso contradictorio de avance. Existe sí una cierta acumulación de la experiencia de la clase que en su mismo proceso de formación histórica va adquiriendo, pero esto no se da de manera mecánica. Fue precisamente en la crítica decidida de lo que se designó como la "etapa anterior", "etapa de casinos de bailes y bullangas, cofradías de hermandades de santos y simples sociedades de socorros" (Romero Rosa) que se niega dialécticamente lo anterior y se construye el nuevo camino (1983, p. 13).

En su maduración/transformación clasista, la vocación integradora de los artesanos asumió formas absolutamente distintas a las que expresaba en el siglo anterior. Arrastraba, es cierto, toda una tradición de disentir y unas formas ideológicas que había ido elaborando; pero desarrolló también un cimarronaje nuevo y radicalmente distinto. La cimarronería experimentaba en

---

93. Ver el capítulo 2 de mi libro *Patricios y plebeyos...* (1988). También García y Quintero Rivera (1982, cap. 3) y González y Quintero Rivera (1984, cap. 6).

la ruralía una autoafirmación con el retraimiento y la huida. Como antes señalamos, para los trabajadores urbanos la huida no podía ser una alternativa, y los patrones culturales tenían que presentarse como alternos en un espacio social compartido. Con el desarrollo del capitalismo, muchos de estos patrones no serían ya sólo alternos, sino además, antagónicos. La tradición anti–Estado de la cimarronería, descrita a comienzos de este ensayo, va a superarse, pues, con la oposición urbana al Estado y con el planteamiento de la eliminación del Estado en el socialismo libertario, que dio coherencia de doctrina a la maduración cultural del artesano en vías de proletarización. Los artesanos van a imprimirle a la lucha contra la autoridad un sentido nacional. Se convertirá en la lucha por una nueva Patria, bajo una concepción radicalmente distinta a la de la lucha nacional hacendada.[94] La patria de la gran familia de padres de agrego condescendientes, esposas dedicadas y "honrados hijos del trabajo" va a ser descartada por una patria fraternal:

> ...Patria, que quiere decir comunidad de hermanos.
>
> Y entre los hermanos... no puede existir el amo.
> Y precisamente es lo que en abundancia tenemos.
>
> Amos que nos mandan desde afuera.
>
> Amos que nos mandan desde adentro.
>
> Amos de la tierra, del agua, del aire, de la luz, en fin, de todo lo que no han concebido, y muchos de ellos ni siquiera han trabajado.
>
> Amos del pan del estómago.

94. Ver *Patricios…* (1988, cap. IV) para un análisis de cómo se manifestó en términos del análisis social.

> Amos del pan del intelecto.
>
> Y porque hay amos de todo, es que existen esclavos para todo.
>
> Y donde hay esclavos, no puede haber patria, puesto que no existe fundamento social, es decir, Libertad positiva, cuya condición precisa es la Igualdad, que nos conduce a la consecuencia legítima de la Fraternidad.
>
> Por eso a nuestro pueblo se desgrada; y por eso degenera por la anemia de la sangre y del cerebro.
>
> Nuestra clase campesina, la que hace de la caña de azúcar, no un "lago de miel" como la cantara el poeta, sino un lago inmenso de oro, permanece sin instrucción, desnuda, sin pan, sin hogar, sin higiene, y en fin, en condiciones pobres en las que hallara Colón a los aborígenes.
>
> Nuestro pueblo obrero, ese pueblo trabajador que en medio de su enervante facha construye los peldaños de la gran escalinata donde se encaraman los zánganos, vive en pocilgas, sin luz, sin aire, sin salubridad, escaso de pan, de trabajo, de abrigos, de instrucción, de vida.
>
> ...¡Basta ya... ! (Romero Rosa, 1904, en Quintero Rivera, 1971, p. 17).

No es fortuito que eso lo escribiera a principios de siglo un artesano-obrero (tipógrafo) de San Juan. Los artesanos de San Juan colaboraron con oficiales y burgueses en el derribo de la muralla de Puerta de Tierra en 1897, y celebraron en ese año también la instauración del Gobierno Autonómico, el gran logro político de los hacendados liberales en el siglo XIX.[95] No obstante, contradictoria-

95. Escasamente tres años después, Romero Rosa recordaba el momento en esta forma: "...pero la tupida venda del mentido patriotismo cegó nuestra vista

mente, el 1ro de mayo de ese mismo año, bajo el lema "Sin más patria que el taller y sin más religión que el trabajo", comenzaba en San Juan la publicación de *Ensayo Obrero* y se iniciaban los preparativos para la organización de la primera federación obrera a nivel nacional en el país, constituida en San Juan el 20 de octubre del año siguiente que condenaba "la explotación del hombre por el hombre" y postulaba "la completa emancipación del proletariado" (Torres, 1939, pp. 358-359). La máxima expresión cultural/nacional de ese artesanado en vías de proletarización no van a ser ya danzas para que bailen los hacendados sino, por un lado, la música de plena que cantaba su propia cotidianidad (Álvarez y Quintero Rivera, 2001)[96] y, por otro lado, toda una profusión de escritos y unas tradiciones –el feminismo, el ateísmo, el internacionalismo, el anarquismo– enfrentadas precisamente a aquella clase frente a quienes se habían quitado el sombrero y para quienes habían cantado antes (Quintero Rivera, 1978, pp. 110-124). *Ensayo Obrero* va a ser perseguido por "los patriotas"[97] y sus principales redactores –Ramón Romero Rosa, José Ferrer y Ferrer, Santiago Iglesias– incluso encarcelados por disociadores.

En este contexto, el difícil desarrollo y la defensa obrera de unos patrones culturales propios y antagónicos a los de las clases sociales dominantes y dirigentes, va a tener su núcleo central

---

y creyéndonos que habríamos de encontrar en el implantamiento de la Autonomía ese bienestar y esa emancipación que sólo es dable alcanzarlo de nosotros mismos, por nuestros propios esfuerzos e iniciativas" (1901, p. 9). Sobre las celebraciones del derribo de las murallas ver F. Alonso (¿1900?).

96. Una versión ampliada e ilustrada fue preparada por sus autores en formato DVD, incorporado en el especial televisivo del Banco Popular de Puerto Rico (Suau, 2001).

97. Sobre los conflictos generados posteriormente entre esas visiones de mundo antagónicas, ver el ensayo sumamente valioso de Ricardo Campos y Juan Flores, "Migración y cultura nacional puertorriqueñas: Perspectivas proletarias" (en A.G. Quintero Rivera *et al.*, 1979).

espacial, precisamente en el asiento del nuevo estado colonial capitalista transformador, San Juan. Serán importantes también aquellos otros núcleos urbanos que más intensamente experimentaban la transformación capitalista: Caguas, Bayamón y Arecibo. Este último, la cuarta ciudad del país, era el centro de una importante zona de plantaciones cañeras capitalistas que incluía algunas de las más importantes centrales nativas, y los primeros dos, no sólo estaban circundados también por extensas plantaciones cañeras y tenían ambos su central, sino, además, y más importante aún, eran, junto a San Juan, los pueblos donde estaban localizados los más importantes centros de elaboración de tabaco. Estas "fábricas" de cigarros empleaban bajo el mismo techo a cientos de trabajadores.

Las zonas circundantes a la señorial ciudad de Ponce atravesaron también una intensa proletarización, mientras dejaba de ser la ciudad líder de la formación económico-social dominante. Sus braceros participaron en importantes huelgas nacionales de la caña durante esas primeras décadas del siglo XX y cantaban, para su propio deleite y sus bailes, en la Cantera y en San Antón, sus distintivas plenas. Pero su artesanado urbano, que había estado integrado en tan importante medida al proyecto nacional hacendado, perdió vertiginosamente su liderato. Todavía en 1913, encendidas las luchas sociales sindicales con la Federación Libre de Trabajadores, el ilustre Eduardo Neumann alababa a los "probos artesanos" y su Taller Benéfico: "antigua institución que ha logrado perdurar con su tendencia a la moralidad y su amor al progreso" (1913, p. 119).[98]

En la sección anterior señalamos que cuatro de los seis periódicos artesanales del siglo XIX que se conservan en los archivos

98. Sobre esta institución del siglo XIX, ver Taller Benéfico de Artesanos de Ponce (1888).

eran de Ponce.[99] En el proceso de ruptura hacia un sindicalismo moderno, *i.e.* entre la aparición de *Ensayo Obrero* en 1897 y la fundación del Partido Socialista en 1915, sólo dos de los 25 periódicos obreros publicados y conservados eran de Ponce, mientras 19 se editaban de San Juan y 4 en Bayamón.[100] Se conservan de ese período otras 32 publicaciones, entre folletos y libros, y de éstas, ninguna es de Ponce, mientras la gran mayoría (21) es de San Juan,[101] y muchos de sus autores, tabaqueros de Caguas.

---

99. Entre la literatura dramática del artesanado previo al surgimiento de sus organizaciones militantes, parecen predominar también obras publicadas en Ponce y Mayagüez. Ver obras citadas por Rubén Dávila (1985, pp. 13-14).

100. Uno se publicó en Arecibo y dos en Mayagüez, lo que suma veintiocho en lugar de veinticinco. Esto es debido a que uno de los periódicos –*Unión Obrera*–, que fue, de hecho, el más importante de todos (en regularidad de publicación, difusión de las ediciones, años que se publicó, número de páginas, etc.) se empezó a publicar como semanario en Ponce en 1901, el próximo año se movió a Mayagüez, y dos años después se trasladó a San Juan para convertirse en diario; y otro periódico de menor importancia, *El Eco del Torcedor,* comenzó a publicarse en San Juan y luego se movió a Bayamón. Para el análisis, en ambos casos, se adjudicaron a los distintos pueblos donde se publicaron. Este análisis lo he realizado de aquellos periódicos conservados en la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico y en el Archivo General de Puerto Rico. En mi libro *Lucha obrera...* se incluye un listado de nombres, fechas en que se publicaron, archivo donde están localizados y algunos otros comentarios pertinentes (1971, pp. 157–158). Antonio S. Pedreira ficha para este período otros 43 periódicos que (por sus nombres y algunas otras características) parecen ser obreros, pero no los hemos podido localizar para examinar. De estos aparecen 15 como de San Juan, 11 de Caguas, 6 de Mayagüez, 5 de Ponce, 3 de Arecibo, 1 de Yauco y 2 sin especificar su lugar de publicación (1941, pp. 343-370).

101. El análisis está basado en los escritos que había podido localizar para 1971 y que aparecen en la bibliografía de *Lucha obrera...* (1971, pp. 155-158). Otros investigadores (y yo mismo) han localizado otras publicaciones posteriormente, pero no pudieron incluirse en este análisis. Ver, especialmente, Erick J. Pérez Velasco y David Baranov San Juan (1996).

Así, tanto por las transformaciones de las clases dominantes como por las de las clases subalternas y, sobre todo, en la relación entre ambas (fundamental para la conformación de un proyecto nacional), la transformación capital/imperialista del país a principios del siglo XX, despojó a Ponce de los reclamos de capital alterna que había sustentado a finales del siglo anterior. Sólo queda ¡y pesa! una poderosa añoranza y tradición.

Para la primera edición de este ensayo en 1985, tres de los últimos cuatro gobernadores de Puerto Rico –y sólo habíamos tenido cinco "primeros mandatarios" electos– eran oriundos de Ponce... pero habían tenido que "gobernar" desde San Juan.

"¿Cómo está ese Ponce?" le pregunta en 1942 el joven profesional capitalino, José Manuel, al centralista ponceño don Miguel, en la muy interesante producción cinematográfica *La Gran Fiesta*, "¡Mejor que San Juan!" le contesta altaneramente don Miguel. Pero, posteriormente en la trama, tuvo que humillarse en San Juan para "casar bien" a su hija con él.

Bibliografía

Abad, J. R. ([1885] 1967). *Puerto Rico en la feria Exposición de Ponce en 1882*. San Juan: Coquí.

Abbad y Lasierra, I. ([1782] 1959). *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. San Juan: U.P.R..

Abbot, W. J. (1899). *Blue Jackets of 1898*. Nueva York: Dodd, Mead and Co.

Alegría, J. S. (1959). Las retretas. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 2, 23-24.

Alonso, F. (¿1900?). *Álbum de Puerto Rico*. San Juan: Tip. Lynn e hijos de Pérez Moris.

Alonso Torres, R. (1939). *Cuarenta años de lucha proletaria.* San Juan: Imp. Baldrich.

Álvarez, L.M. y Quintero Rivera, Á.G. (2001). *Bambula é sea allá, Compendio histórico–social de la bomba y la plena*. San Juan: BPPR (DVD Suau *Raíces*, San Juan: BPPR).

Álvarez Nazario, M. (1977). *El influjo indígena en el español en Puerto Rico* San Juan: U.P.R.

Anónimo (1864). *Crónica de San Juan, o sea, Descripción de las fiestas con que la ciudad ha celebrado a su santo Patrono*. San Juan: Imp. del Comercio.

Arce, H. (1986). Apuntes sobre la plaza y el entorno público. *Plástica* 15, pp. 29-49.

Archivo General de Puerto Rico. Archivos parroquiales. Fondo de "Descripciones topográficas".

Arjona Siaca, E. (Ed.). (1937). *Juan Morel Campos 1857-1896*. Ponce: Tip. Morel Campos.

Arrillaga Roqué, J. (1910). *Memorias de Antaño.* Ponce: Tip. Baldorioty.

Asenjo, C. (1933-1934). *Quién es quién en Puerto Rico*. San Juan: Real Hermanos.

Asenjo, C. (1949). *Quién es quién en Puerto Rico*. San Juan: Real Hermanos.

Asenjo, F. (1868). *Las fiestas de San Juan, Reseña histórica de lo que han sido y lo que son, relación verídica de las que se celebran en este año de 1868.* San Juan: Imp. del Comercio.

Asociación Mercantil de Puerto Rico (Porto Rico Mercantile Ass.) y la Agencia Protectora de Créditos, Inc. (1916). *Quién es quién comercialmente en Puerto Rico*. s/d.

Balseiro, J. A. (1922). *Juan Morel Campos, el hombre y el músico*. San Juan: Tip. Germán Díaz.

Barbosa de Rosario, P. (1957). *De Baldorioty a Barbosa, Historia del autonomismo puertorriqueño 18871896.* San Juan: Imp. Venezuela.

Bauer, O. ([1907] 1979). *La cuestión de las nacionalidades y la social democracia.* México: Siglo XXI.

Bebey, F. (1969). *Musique de L'Afrique*. París: Horizons de France.

Bendix, R. (1964). *Nation-Building and Citizenship*. Nueva Jersey: J. Wiley & Sons.

Berbusse, E. J. (1966). *The United State in Puerto Rico 1898-1900.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Bloch, M. (1941). The Rise of Dependant Cultivation and Seignorial Institutions. En Clapham, J.H. y Powell, E. (Eds.) *The Cambridge History of Europe. Vol. 1.* (pp. 235-290). Cambridge: Cambridge University Press.

Boggs, V. W. (Ed.) (1992). *Salsiology, Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Nueva York: Greenwood Press.

Brau, S. (1956). *Disquisiciones Sociológicas*. San Juan: U.P.R.

Brau, S. (1909). *La fundación de Ponce*. San Juan: Tip. La Democracia.

Brau, S. (1896). *Puerto Rico en Sevilla*. San Juan: s/ed.

Buitrago, C. (1982). *Haciendas cafetaleras y clases terratenientes en el Puerto Rico decimonónico.* San Juan: U.P.R.

Cámara de Comercio de Ponce (1904). *Memorial to the Honorable Senate and House of Representatives of the United States.* Ponce: López Press.

Campos, R. y Flores, J. (2000). Migración y cultura nacional puertorriqueñas: Perspectivas proletarias. En Quintero Rivera, Á. G. *et al.*, *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales*. Río Piedras: Huracán.

Cancel, M. R. (Ed.) (2000). *Ponce, 1898, Panoramas*. Ponce: MAP y FPH.

Capó, C. (Ed.) (1932). *Guía general de Puerto Rico 1931-32*. San Juan: Imp. Venezuela.

Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

(1883). *Catálogo general de la existencia del Almacén de música de Olimpio Otero* (Ponce). Humacao: Imp. de F. Otero.

(1899). *Catálogo general de las existencias del Almacén de música y pianos de Rossy, Montañez y Cia.* San Juan: Tip. González Font.

Cervera Baviera, J. (1898). *La defensa militar de Puerto Rico,* San Juan: Imp. Capitanía General.

Coll y Cuchí, C. (1904). *La Ley Foraker.* San Juan: Tip. del Boletín Mercantil.

Coll y Toste, C. (1914). *Boletín Histórico de Puerto Rico vol. I.* San Juan: Tip. Cantero, Fernández y Co.

Coll y Toste, C. (1915). *Boletín Histórico de Puerto Rico, vol. 2.* San Juan: Tip. Cantero Fernández.

Coll y Toste, C. (1918). *Boletín Histórico de Puerto Rico, vol. 5.* San Juan: Tip. Cantero Fernández.

Córdova, P. T. De (1831). *Memorias geográficas, económicas y estadísticas de la Isla de Puerto Rico. 6 vols.* San Juan: Of. de gobierno.

Córdova, P. T. De (1838). *Memoria sobre todas las ramas de la administración de la isla de Puerto Rico.* Madrid: Imp. Yepes.

Curet, J. (1979). *De la esclavitud a la abolición: Transiciones económicas en las haciendas azucareras de Ponce, 1845-1873.* San Juan: CEREP-Cuaderno 7.

Curet, J. (1986). *Los amos hablan. Unas conversaciones entre un esclavo y su amo, aparecidas en El Ponceño, 1852-53.* San Juan: Ed. Cultural.

Chevalier, E. (1902). *Mensaje.* Ponce: Tip. Baldorioty.

Dávila Santiago, R. (1983). *El derribo de las murallas y "El Porvenir de Borinquen",* San Juan: CEREP-Cuadernos 8.

Dávila Santiago, R. (1985). *Teatro obrero en Puerto Rico (1900–1920).* San Juan: Edil.

Dannunvin, E. J. (1899). *Verdades contra mentiras.* s/l.: Tip. El relámpago.

De la Torre, J. (1900). *Siluetas ponceñas.* Ponce: Tip. de J. Picó Matos.

Deschamps, E. (1899). *Juan Morel Campos*. Ponce: Tip. del Correo de Puerto Rico.

Díaz Soler, L. M. (1965). *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. San Juan: U.P.R.

Domínguez Ortiz, A. (1978). *Los judeoconversos en España y América*. Madrid: Istmo.

Eastman, S. y Marx, D. (1953). *Ships and Sugar*. San Juan: Centro de Investigaciones Sociales, U.P.R.

Edson, H. (1958). *Sugar, from Scarcity to Surplus*. Nueva York: Chemical Publ. Co.

Fernández Almagro, M. (1968). *Historia política de la España contemporánea*. Madrid: Alianza.

Fernández Méndez, E. (1956). Introducción. En Brau S. *Disquisiciones Sociológicas*. San Juan: U.P.R.

Fonfrías, E. J. (1967). *Apuntes sobre la danza puertorriqueña*. San Juan: ICP.

Fortuño Janer, L. (1963). *Álbum histórico de Ponce*. Ponce: Imp. Fortuño.

Fraga Iribarne, M. (1958). *Las Constituciones de Puerto Rico*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica.

Galán, N. (1983). *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-textos.

Gandía Córdova, R. (1899). *Estado actual de Ponce* (informe del ingeniero arquitecto de la ciudad al alcalde). Ponce: Tip. La Democracia.

García, G. y Quintero Rivera, Á. G. (1982). *Desafío y solidaridad, breve historia del movimiento obrero puertorriqueño*. San Juan: Huracán-CEREP.

García Velázquez, F. (1969). El proceso de urbanización en Cuba. En Hardoy, J. E. *et al.*, *La urbanización en América Latina*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.

Garrettson, F.P. (1902). *A Snap–Shot in the West Indies*. Newport: Herald Pub. Co.

Gautier, A. (1979). *Laureles de Ponce.* San Juan: ICP.

Géigel, F. G. (1946). *Corsarios y piratas de Puerto Rico. Episodios en Puerto Rico durante la guerra de los Estados Unidos con los piratas de las Indias Occidentales 1819-1825.* San Juan: Cantero, Fernández y Cía.

González, L. M. y Quintero Rivera, Á.G. (1984). *La otra cara de la historia, la historia de Puerto Rico desde su cara obrera 1800-1925.* San Juan: CEREP.

González Contreras, J. M. (1897). *Guía oficial general de Puerto Rico.* San Juan: Imp. La Gaceta.

González Mena, E. y Tellechea, J. (1903). *Guía comercial e industrial de la ciudad de Ponce.* Ponce: Tip. Baldorioty.

Gutiérrez del Arroyo, I. (1959). Estudio preliminar. En Abbad y Lasierra, I. *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico.* San Juan: U.P.R.

Hardoy, J. R. y Morse, R. (Comp.) (1989). *Nuevas perspectivas en los estudios sobre Historia urbana Latinoamericana*. Buenos Aires: IIED.

Hardoy, J. E. y Schaedel, R. P. (Eds.) (1975). *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: SIAP.

Harvey, D. (1975). *Social Justice and the City*. Londres: Edward Arnold.

Hobsbawm, E. J. (Ed.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, E. J. (1969). *Bandits*. Londres: Penguin.

Hobsbawm, E. J. (1959). *Primitive Rebels.* Manchester University Press.

Hostos, A. de ([1948] 1966). *Ciudad murada, Historia de San Juan 1521-1898.* San Juan: ICP.

Jimeno Angius, D.J. (1885). *Población y comercio de la Isla de Puerto Rico*. Madrid: Tip. El correo.

Ledrú, A.P. (1863). *Viaje a la Isla de Puerto Rico (1797).* San Juan: Imp. militar de J. González.

Lee, A. E. (1963). *An Island Grows. Puerto Rico. 1873-1942*. San Juan: A. E. Lee and Sons.

Lefebvre, H. (1972). *La Pensée Marxiste et la Vilee.* París: Castermann.

López Cantos, A. (1994). *Miguel Enríquez, Corsario boricua del siglo XVIII*. San Juan: Ed. Puerto.

López Cruz, F. (1967). *La música folklórica de Puerto Rico.* Sharon: Troutman Press.

López Tuero, F. (1891). *La reforma agrícola*. San Juan: Tip. Boletín Mercantil.

Malavet Vega, P. (1992). *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898).* Ponce: Corripio.

Marazzi, R. (1974). El impacto de la inmigración a Puerto Rico, 1800 a 1830: análisis estadístico. *Revista de Ciencias Sociales* (XVIII) 1/2, 2-44.

Marín, R. (1877). *La Villa de Ponce considerada en tres distintas épocas,* Ponce: Tip. El Vapor.

Marín, R. (1875). *Las fiestas populares de Ponce*. Ponce: Tip. El Vapor.

Marshall, T.H. (1965). *Class, Citizenship, and Social Development.* Garden City: Doubleday.

Matos Bernier, F. (1896). *Cromos ponceños*. Ponce: Imp. La Libertad.

Mayoral Barnes, M. (1946). *Ponce y su historia geopolitica, económica y cultural, con el árbol genealógico de sus pobladores.* Ponce: s/ed.

Mayoral Barnes, M. (¿1942?). *Historia de Puerto Rico. Primer tomo*: *De la formación de los pueblos*. Ponce: s/ed.

McCoy, J. (1968). *The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico as they have evolved from indigenous African and European Cultures.* Tesis Ph.D. Tallahassee: Florida State University.

Medina González, J. (1904). *El escándalo. Revista de la asamblea celebrada en el teatro de Ponce por el Partido Republicano.* Mayagüez: Tip. La voz de la Patria.

Medina González, Z. (1895). Las fiestas populares, Fiestas en Ponce, La Retreta en la Marina (1882). *Pinceladas.* San Juan: Tip. Viuda de González.

Meléndez Muñoz, M. (1936). *Cuentos del Cedro.* San Juan.

Méndez Quiñonez, R. (1882). *Los jíbaros progresistas (dedicado a los iniciadores de la feria de Ponce). Dos volúmenes.* Mayagüez: Imp. El Propagador.

Méndez Santos, C. ([1961] 1973). *Tradiciones Ponceñas.* Ponce: Prod. Ceiba.

Mirabal, A. (1956). *Próceres del Arte, Juan Morel Campos.* Ponce: Publicaciones de la Oficina Municipal de Historia.

Miyares, F. (1957). *Noticias particulares de la isla y Plaza de San Juan de Puerto Rico (1775).* San Juan: U.P.R.

Morales Muñoz, G. (1943). *Orígenes históricos de San Miguel de Hato Grande (San Lorenzo).* San Juan: Imp. Venezuela.

Morales Muñoz, G. (1944). *Fundación del pueblo de Gurabo.* San Juan: Imp. Venezuela.

Morales Muñoz, G. (1946). *Fundación del pueblo de Lares.* San Juan: Imp. Venezuela.

Morales Muñoz, G. (1948). *Fundación del pueblo de Guadiana (Naranjito) Anotaciones al Expediente.* San Juan: Imp. Venezuela.

Morel Campos, R. (1895). *Guía local y de comercio de la ciudad de Ponce.* Ponce: Imp. El Telégrafo.

Moreno Fraginals, M. (1983). *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones.* Barcelona: Crítica.

Morse, R. M. (1971). *The Urban Development of Latin America 1750-1900.* Stanford: Stanford University Press.

Moscoso, F. (1986). *Tribu y clases en el Caribe antiguo.* San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este.

Moscoso, F. (1999). La economía del hato y los campesinos agregados en Puerto Rico, 1750-1815. *Historia y Sociedad* (U.P.R.) 11, 9-28.

Múnera, A. (1998). *El fracaso de la nación, Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810)*. Bogotá: El Áncora.

Muñiz Varela, M. (1981). Análisis del capital monopólico azucarero y el papel del Estado en el proceso de transición al capitalismo en Puerto Rico: 1898-1920. *Revista de Ciencias Sociales* XXIII: 3-4, 349-356.

Murray Irizarry, N. (Ed.) (2003). *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico*. Ponce: Casa Paoli.

Nairm, T. (1977). The Twilight of the British State. *New Left Review,* 101-102.

Negrón Portillo, M. (1981). *El autonomismo puertorriqueño, su transformación ideológica (1895-1914). La prensa en el análisis social: La Democracia*. San Juan: Ed. Huracán.

Neumann, E. (1896). *Benefactores y hombres notables de Puerto Rico. Vol. I.* Ponce: Tip. La Libertad.

Neumann, E. (1899). *Benefactores y hombres notables de Puerto Rico. Vol. II.* Ponce: Imp. del Listín Comercial.

Neumann, E. (1913). *Verdadera y auténtica historia de la Ciudad de Ponce.* San Juan: s/ed.

Ormachea, D. de (1847). *Memoria*. Reproducida en Coll y Toste, C. (1915). *Boletín Histórico de Puerto Rico. Vol. 2*. San Juan: Tip. Cantero Fernández.

Ormachea, F. de (1884). *Tipos, Costumbres, Impresiones, Aventuras y Desventuras (Popourrit de Aires Puertorriqueños)*. San Juan: El Agente.

O'Reylly, A. (1765). *Memoria del Mariscal de campo D. Alexandro O'Reylly*. Reproducida entre otros en Fernández Méndez, E. (Ed.). *Crónicas de Puerto Rico, vol. 1*. San Juan: ELA.

Oostindie, G. (Ed.) (1996). *Ethnicity in the Caribbean, Essays in Honor of Harry Hoetink*. Londres: MacMillan.

Pedreira, A. S. (1941). *El periodismo en Puerto Rico.* La Habana: Imp. Ucar.

Pedreira, A. S. (1935). *Actualidad del jíbaro.* San Juan: U.P.R. (Sobretiro del *Boletín U.P.R.,* VI:1).

Peñaranda, C. ([1885] 1967). *Cartas puertorriqueñas 1878-1880.* San Juan: Cemi.

Pérez Vega, I. (1985). *El cielo y la tierra en sus manos. Los grandes propietarios de Ponce, 1816-1830.* San Juan: Ed. Huracán.

Pérez Velasco, E. J. y Baranov, D. (1996). *Bibliografía sobre el movimiento obrero de Puerto Rico 1873–1996.* San Juan: CILDES.

Censo de 1867 (15 y 17 de septiembre de 1868). *La Gaceta.*

El Boletín Mercantil (16 de marzo de 1887).

El Ponceño (1854).

Picó, F. (1986). *Historia general de Puerto Rico.* San Juan: Huracán.

Ponce, Municipio de, y Colegio de Arquitectos de Puerto Rico (1985). *Proyecto de documentación de los valores arquitectónicos de Ponce.* Inédito.

Porter, D. (1825). *An exposition of the facts and circumstances which justified the Expedition to Faxardo.* Washington: Devis and Force.

Porto Rico (1921). *Annual Report of the Governor. 1920.* San Juan: Governor printing office.

Puerto Rico, Gobernador (1920). *Informe Anual.* San Juan: Oficina publicación.

Puerto Rico, Gobierno de. *Estadística General de Comercio Exterior* o *Balanzas mercantiles* (publicación anual, examiné varios años en el Centro de Investigaciones Históricas de la U.P.R.).

Puerto Rico, Gobierno de (Oficina a cargo de D. Valeriano Sanmillán) (1831). *Relación de las fiestas públicas verificadas en esta capital y mayor número de los pueblos de esta isla con el plausible*

motivo del nacimiento de la serenísima infanta doña María Isabel Luisa, Princesa de Austria. San Juan: P.R. Gob.

Puerto Rico, Office of (¿1948?). *Documents on the Constitutional History of Puerto Rico.* Washington.

Quintero Rivera, Á. G. (Ed.) (1971). *Lucha obrera en Puerto Rico, Antología de grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña.* San Juan: CEREP.

Quintero Rivera, Á. G. (1973). Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico. *Caribbean Studies* XIII: 3, 31-63.

Quintero Rivera, Á. G. (1974). El capitalismo y el proletariado rural. *Revista de Ciencias Sociales* (U.P.R.) XVIII: 3-4. pp. 60 -107.

Quintero Rivera, Á. G. (1975). Partido Socialista y la lucha política triangular de las primeras décadas bajo la dominación norteamericana. *Revista de Ciencias Sociales* XIX: 1, 47-100.

Quintero Rivera, Á. G. (1976). *Conflictos de clase y política en Puerto Rico.* San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1978). Socialista y tabaquero: la proletarización de los artesanos. *Sin Nombre* VIII: 4, 100-137.

Quintero Rivera, Á. G. *et al.* (1979). *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales,* San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1980). Bases sociales de la transformación ideológica del Partido Popular. En Navas, G. (Ed.). *Cambio y desarrollo en Puerto Rico.* San Juan: U.P.R.

Quintero Rivera, Á. G. (1985a). La cimarronería como herencia y utopía. *David y Goliath* 48, pp. 37-51.

Quintero Rivera, Á. G. (1985b). Economía y política en Puerto Rico (1900-1934): algunos elementos regional-estructurales del crecimiento azucarero y el análisis de la política obrera. *Revista de Ciencias Sociales* XXIV: 3-4, 393-454.

Quintero Rivera, Á. G. (1985c). Ponce, the Danza and the National Question: Notes towards a Sociology of Puerto Rican Music. *Cimarrón* 1:2, 49-65.

Quintero Rivera, Á. G. (1986a). La música puertorriqueña y la contracultura democrática, espontaneidad libertaria de la herencia cimarrona. Ponencias del XVI Congreso Latinoamericano de Sociología. Río de Janeiro.

Quintero Rivera, Á. G. (1986b). Ponce, la danza y lo nacional. *Música* 107, 5-21.

Quintero Rivera, Á. G. (1988). *Patricios y plebeyos, burgueses, hacendados, artesanos y obreros.* San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1989). La investigación urbana en Puerto Rico, breves comentarios sobre su trayectoria. En Carrión, F. (Ed.). *La investigación urbana en América Latina: caminos recorridos y por recorrer.* Quito: CIUDAD.

Quintero Rivera, Á. G. (1996). The Somatology of Manners, Class, race and gender in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean. En Oostindie, G. (Ed.) *Ethnicity in the Caribbean. Essays in Honor of Harry Hoetink* (pp. 152-181). Londres: MacMillan.

Quintero Rivera, Á. G. (1998a). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á. G. (1998b). *Vírgenes, magos y escapularios, Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico.* San Juan: CIS–U.P.R.

Quiñones, F. M. (1889). *Historia de Los Partidos Reformista y Conservador en Puerto Rico.* Mayagüez: Tip. Comercial.

Quiñones, F. M. (1888). *Conflictos económicos.* Mayagüez: Tip. Comercial.

Ramos de Santiago, C. (1965). *El gobierno de Puerto Rico.* San Juan: U.P.R.

Ramos Mattei, A. (1981). *La hacienda azucarera, su crecimiento y crisis en Puerto Rico. Siglo XIX*. San Juan: CEREP.

Ramos Mattei, A. (1975). *Los libros de cuentas de la hacienda Mercedita 1861-1900,* San Juan: CEREP-Cuaderno 3.

Rigau, J. (1986a). Un legado sin límites, un legado de todos. *Catálogo de la Exposición Arquitectura de siempre: Ponce como puente entre dos siglos.* Ponce: s/ed.

Rigau, J. (1986b). Ley, academia y cultura en la consolidación urbana de un pueblo, La Real Orden del 9 de julio de 1867 en el contexto de Ponce, Puerto Rico. *Plástica* 15, 50 -67.

Rigau, J. (1992). *Puerto Rico 1900. Turn-of-the-century Architecture in the Hispanic Caribbean 1890-1930*. Nueva York: Rizzoli.

Rivera, B. (1986). San Juan de Puerto Rico: de plaza de guerra a centro comercial burocrático 1850-1898. Ponencia en el *IX Simposio Internacional sobre Urbanización en las Américas*. Puerto Príncipe. Incluido en Hardoy, J. R. y Morse, R. (Comp.) (1989). *Nuevas perspectivas en los estudios sobre Historia urbana Latinoamericana*. Buenos Aires: IIED.

Rivero Méndez, A. (1922). *Crónicas de la Guerra Hispanoamericana*. Madrid: Rivadeneyra.

Rodríguez Juliá, E. (1986). *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: ICP.

Rodríguez Macías, J. (1958). *El correo en Puerto Rico.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Romero Rosa, R. (con el pseudónimo de Romeral, R. del) (1901). *Santiago Iglesias, su biografía en el movimiento obrero de Puerto Rico.* San Juan: Tip. de L. Ferreras.

Romero Rosa, R. (¿1904?). *La cuestión social y Puerto Rico* (con el pseudónimo de Romeral, R. del). San Juan: s. ed.: s.f. Reproducido en Quintero Rivera, Á. G. (Ed.) (1971). *Lucha obrera en Puerto Rico, Antología de grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña*. San Juan: CEREP, pp. 16-32.

Rosado, M. (Ed.) (1977). *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*. San Juan: ICP.

Rosario Natal, C. (1975). *Puerto Rico y la crisis de la Guerra Hispanoamericana (1895-1898)*. San Juan: Ramallo Brothers.

Santana, A. (1957). *Puerto Rico y los Estados Unidos en el periodo revolucionario de Europa y América (1789-1825)*. San Juan: ICP.

Santiago, K. (1981). Algunos aspectos de la integración de Puerto Rico al interior del Estado metropolitano norteamericano; los orígenes de la nueva estructura estatal colonial: 1898-1929. *Revista de Ciencias Sociales* XXIII: 3/4, 295-348.

Santiago, K. (1983). La concentración y centralización de la propiedad en Puerto Rico (1898-1929). *Homines* VI: 2, 129-156.

Sardá, A. (1889). *La isla de Puerto Rico, estudio histórico y geográfico*. Madrid: Tip. de E. Sánchez.

Scarano, F. (1981). *Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX*. San Juan: Huracán.

Scarano, F. (1984). *Sugar and Slavery in Puerto Rico. The Plantation Economy of Ponce, 1800-1850*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sendras y Burín, A. (1887). *Un nuevo Partido Autonomista Puertorriqueño*. Madrid: Imp. Sacoy Breg.

Sichar y Salas, M. (1889). *El Porvenir de Ponce*. Ponce: Imp. M. López.

Singer, P. (1975). Campo y ciudad en el contexto histórico latinoamericano. En Hardoy, J. E. y Schaedel, R. (Eds.). *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: SIAP.

Tapia y Rivera, A. (1928). *Mis memorias 1826-1882 o Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo*. Nueva York: de Louise y Rossboro Inc.

Taller Benéfico de Artesanos de Ponce (1888). *Reglamento*. Ponce: Tip. El Vapor.

Torres Ramírez, B. (1968). *La Isla de Puerto Rico (1765-1800).* San Juan: ICP.

Ubarri, P. ([1880] 1918). Carta oponiéndose a la extensión del sufragio y Carta combatiendo al Instituto Civil de segunda enseñanza. En Coll y Toste, C. *Boletín Histórico de Puerto Rico, vol. 5* (pp. 229 y 257). San Juan: Tip. Cantero Fernández.

Úbeda y Delgado, M. (1878). *Isla de Puerto Rico, estudio histórico, geográfico y estadístico.* San Juan: Tip. del Boletín.

Unión Mercantil e Industrial de Ponce (1886). *Memoria*. Ponce: Tip. El Vapor.

US War Department (1900). *Census for the Island of Puerto Rico 1899.* Washington: Government Printing Office.

Veray, A. (1958). *Elisa Tavárez. Estudio biográfico.* San Juan: Departamento de Instrucción Pública.

Veray, A. (1977). Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña y La misión social de la danza de Juan Morel Campos. En Rosado, M. (Ed.). *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*. San Juan: ICP.

Vidal Amstrong, M. (1983). *Ponce: notas para su historia*. San Juan: Comité Historia de los Pueblos.

Vidal Armstrong, M. (1959). *Estampas, tradiciones y leyendas de Ponce*. Burgos: Imp. de Aldecoa.

Viñas Mey, C. (1969). Las estructuras agrosociales de la colonización española en América. Sobretiro de *Anales de la Real Academia*, 46.

Vizcarrondo, R. (1978). *Los españoles hidalgos de Puerto Rico: Estudio sobre la ideología dominante en la Ciudad durante el segundo tercio del siglo XVIII.* Tesis de maestría. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Walker, G. (1979). *Política española y comercio colonial 1700-1789.* Barcelona: Ariel.

Ward, R.T. (1930). *Report upon River and Harbor Improvements in the District of Porto Rico.* Washington: Gov. Printing office.

Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Londres: Chatto & Windus Ltd.

Zurinaga, M. (1985). *La gran fiesta*, Film con guion de Zurinaga y Vega, A.L., producido por Zurinaga y Gándara, R., dirigido por Zurinaga, San Juan: Moreno Films.

Los modales y el cuerpo

Clase, raza y género en la etiqueta de baile*

Para el caribeñista –historiador, sociólogo y pianista– simultáneamente europeo (holandés) y caribeño (curazaleño, dominicano y puertorriqueño) Harry Hoetink, por supuesto.

Si hay baile en algún casino
alguno siempre se queja,
pues a la blanca aconseja
que no baile con negrillo,
teniendo, aunque es amarillo,
"el negro tras de la oreja"

Del trovador dominicano Juan Antonio Alix, 1883
(citado por Hoetink, 1985, p. 259)

Quisiera analizar en este ensayo algunos elementos de la sociología histórica de los modales en el Caribe, de las formas y códigos de relaciones interpersonales en sociedades constituidas por un particular tipo de colonialismo que agrupó a personas de diferentes orígenes étnicos en la dialéctica plantación-contraplantación, alrededor de la cual se fueron conformando originalmente las sociedades caribeñas (Quintero, 1994). En estas sociedades, las identidades y distinciones sociales entretejen

* En Ansaldi, W. (Coord.) (2004). *Calidoscopio latinoamericano* (pp. 395-423). Buenos Aires: Ariel. Versión revisada y ligeramente resumida de (Quintero, 2000).

procesos socio-económicos con trasfondos histórico-étnicos, que representan, en este caso, no sólo diferentes patrones culturales de conducta, sino también rasgos físicos distintivos, lo que presenta dificultades especiales para la socialización amalgamadora (Hoetink, 1967). Podría bien argumentarse que el análisis de clase es inseparable de la historia, pero cuando la historia se hace presente no sólo en la cultura, sino también en la piel, su presencia continua es más claramente avasallante. Debido a que las relaciones de género (que exhiben –como las de raza– manifestaciones somáticas evidentes) son tan importantes en la reproducción de los rasgos físicos, su presencia multifacética en cualquier análisis cultural tiene, en sociedades segmentadas en términos raciales, una importancia adicional de enormes significados para toda relación interpersonal.

Intentaré, por tanto, examinar algunas de las complejas interrelaciones entre clase, raza y género en el umbral entre lo público y lo privado de las formas y códigos en los intercambios interpersonales recogidos en los modales y su "normatización" en las reglas de etiqueta. ¿Hasta qué punto variaron de los modales europeos, tan importantes en la conformación de la noción de "civilización" y de "modernidad"?

Etiqueta, burguesía, civilidad y modernidad: palabras y *cuerpo* de la evidencia

En el siglo XVIII, los países europeos que competían por el control del Caribe (España, Inglaterra, Francia y Holanda) adoptaron todos la palabra "etiqueta" –originalmente un término francés para "marbete", la indicación de lo que contiene un frasco, para fijar la identificación de objetos (lo que en inglés sería *label* y también, por su raíz germánica, *sticker*)– como el término para designar reglas convencionales de conducta (Bonhart, 1988). ¿Si

los patrones de conducta son convencionales, por qué necesitarán además ser fijados como marbetes? La definición para *etiquette* en el *Oxford Dictionary of English Etymology* (1969) es también reveladora al respecto: "código de conducta convencional o prescrito". Es evidente que existe nuevamente una tensión en el significado del término. Si es un convencionalismo ¿por qué tiene que ser además prescrito?

La historia de la palabra inglesa *manners,* en la misma fuente autorizada, es también muy significativa: En el siglo XII, correspondía a "*kind or sort, as in Spanish manera or modo",* génesis de nuestro término contemporáneo *modales.* En el siglo XIV, empezó a asociarse con "*way or mode of action - customary practice, and in plural, moral character and outward bearing*" que corresponde en español a la historia del término "manera". (Alonso, 1982) La *Enciclopedia Británica* (1985) señala bajo *etiquette* su origen en ciertos escritos italianos del siglo XVI denominados "libros cortesanos", con la doble referencia a "corte" y "cortesía", pasando por alto el hecho de que la palabra "etiqueta" era ya usada en España en esa época como "protocolo real" (Corominas, 1983). Es interesante el hecho de que el concepto "protocolo" se usara más tarde en Francia para significar "Etiqueta de Estado", es decir, la etiqueta para actividades y ceremonias de la oficialidad. El significado más prístino de la palabra "etiqueta" en español refiere a las costumbres escritas de la corte (Casares, 1975). El término "protocolo" evoluciona de su significado original como una serie ordenada de documentos notariales a "regla, ceremonia diplomática o palatina establecida por decreto" (Alonso, 1982).

Aunque "cortesano" deriva evidentemente de "corte", la asociación que establece la *Enciclopedia Británica* entre el sentido moderno de *etiquette* y los libros cortesanos italianos (y no con el protocolo estatal español) es, a mi juicio, correcto, ya que Italia fue la cuna del sentido moderno de lo civil. Además, el concepto

de etiqueta puede históricamente identificarse a esa manera (moderna) de visualizar la civilidad. Se asocia al cambio de perspectivas en torno a la estratificación social –de rango o estado, a clase social– que experimentaron los países europeos occidentales entre los siglos XVIII y XIX. El, tal vez, mejor diccionario moderno de la lengua española atisba este trastoque al definir "etiqueta" como: "Ceremonial. Conjunto de reglas que se observan en el desarrollo de los actos solemnes u oficiales. También en sociedad, particularmente entre personas distinguidas" (Moliner, 1987, 1241).

Entre los siglos XVIII y XIX, un segmento del Tercer Estado (de lo que se comenzará a llamar desde entonces "el pueblo"), la burguesía, vino a ocupar el escalafón más alto en la jerarquía social, desplazando a la nobleza (al Primer Estado) y al clero (el Segundo). Fue necesario entonces desarrollar nuevas maneras de distinciones y diferenciaciones sociales. No es coincidencia que un término francés –*etiquette*– se use para designar el nuevo código de conducta hegemónico en los parámetros de la estratificación por clases frente a aquella por rangos o estamentos, ya que el desplazamiento de los parámetros de estratificación fue más dramático en Francia –a causa de la Revolución– que en cualquier otro país, donde el desplazamiento se dio generalmente de una manera más paulatina. La estratificación es, de cierto modo, una forma de medir, de ordenar jerárquicamente distancias sociales. Es significativo que fuera también durante la Revolución Francesa cuando y donde se desarrollaron nuevas formas de medida que respondían a la nueva cosmovisión: la racionalidad burguesa del sistema decimal para medir el espacio –que tuvo éxito mundial– y un intento fallido de una nueva y, supuestamente más racional pero irreal, división decimal del tiempo.

No nos sorprende que los libros cortesanos que iniciaron la noción de "modales", se originaran en Italia, donde se estableció

por primera vez la hegemonía de una cultura urbana y con ella el predominio de una incoativa burguesía en ascenso. "Burgueses" fue el término usado inicialmente para referirse a los ciudadanos libres de los "burgos", con el significado de "ciudad" que esta palabra acabó por tener. Tampoco es coincidencia que la palabra "urbanidad", que originalmente se refería a la vida urbana, llegara a significar "cortesía y buen modo" (Echegaray, 1889) además de los conceptos de "comedimiento y atención" que implican moderación y civilidad. El campo –identificado con la naturaleza– se asociaba a los impulsos físicos, mientras que la ciudad lo hacía al control sobre ellos, requisito supuestamente necesario para el intercambio social. Como bien nos ha enseñado Elias (1982), la historia de los modales está indisolublemente vinculada al desarrollo de la distinción entre civilización y barbarie, y esta distinción, a la hegemonía de la ciudad sobre la ruralía:[1] civilización (de *civilitas*, ciudad) sobre cultura (de "cultivo", del campo). Recordará el lector que el debate sobre esta supuesta dicotomía es central en la historia intelectual latinoamericana, siendo referencias obligadas el *Facundo* de Domingo Sarmiento (1930 [1845]), que llegó a ser presidente de Argentina, y el *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó (1900).

La forma de distinción social (fundamentada en la naturaleza) bajo el esquema de estratificación por estamentos o rangos –la herencia sanguínea o la nobleza–, tenía que ser reemplazada por la conquista del hombre sobre la naturaleza: el cultivo. Según explica Raymond Williams, "cultivo" –*cultivation* en inglés– como

1. Es significativo que el libro de Elías, *The History of Manners,* fuera el primer tomo de su estudio monumental sobre *El proceso civilizatorio.* Es importante también que precediera al segundo volumen que aborda el tema de civilidad y poder: los modales se vinculan, pues, como intentaremos también en nuestro análisis, al surgimiento del Estado nación.

sustantivo llegó a significar "civilización", y como adjetivo, "educación", ambos términos intrínsecamente asociados con gusto y modales (*taste and manners*) (Williams, 1976). El gusto y los modales no van a radicar, por tanto, en lo natural, sino en lo aprendido: en el cultivo de nuestra naturaleza. No eran algo dentro de lo cual uno nacía, como la nobleza, sino algo que uno podía alcanzar: una conquista, un logro en el marco de la ideología de logros (de *achievement*) de la burguesía.

Es importante que haya sido también durante el siglo XVIII que la palabra "gusto" –cuya acepción original hacía referencia a un sentido físico, corporal– se transformara en una

> abstracción de una facultad humana para generalizar atributos refinados asociados (...) con la noción de reglas y de otra parte con modales o maneras (que fue, a su vez, reduciéndose, de una descripción general de conducta a una asociación más cercana a etiqueta). El gusto se convirtió en algo tan separado del sentido físico corporal activo que llegó a ser, más bien, un asunto de adquirir ciertos hábitos y reglas (...) al punto que gusto vino a convertirse en un término equivalente a discriminación. (Williams, 1976, p. 265, énfasis añadidos, traducción nuestra).

En ese tan importante antecedente del modernismo –rara vez incluido en las consideraciones de los *cultural studies* anglófonos– que fue el barroco español, encontramos los primeros atisbos de estos cambios de sensibilidad. Alonso apunta ya en Góngora las transformaciones del gusto, de una sensación física al "placer o deleite que se experimenta con algún motivo, o se recibe de cualquier cosa y también la facultad (o apreciación de cada cual) de sentir y apreciar lo bello y lo feo" (1982).

El surgimiento del significado moderno de "etiqueta" como código de conducta, gusto y buenas maneras se relaciona fuertemente en la historia europea con los modos de estratificación en el contexto de una transformación particular de la sensibilidad social. Nos referimos a la forma burguesa de la transformación que el célebre sociólogo Ferdinand Tönies (1947 [1887]) examinó como medular para el análisis de la modernidad: el movimiento de la interacción humana comunal a la social. El cambio de comunidad a sociedad se caracteriza, para Tönies, por la hegemonía de la vida citadina, el gobierno de la ley, el Estado Nación y las transacciones comerciales. La organización social cimentada en relaciones interpersonales –la comunidad–, representa el reino de la costumbre, que la modernidad burguesa intenta revolucionar. El individualismo burgués buscará cimentar la sociabilidad en el contrato, en las relaciones configuradas en términos de los beneficios que puedan representar para cada parte (MacPherson, 1962).

El reino de la ley, los códigos de conducta refrendados por el Estado –por "la monopolización autorizada del ejercicio de la fuerza" (Weber, 1946)– serán la base moderna de la organización social. La revolución burguesa significó el florecimiento de códigos en muy diversas áreas de la vida, a veces para sustituir y en algunas ocasiones para combinar costumbres con conductas aprendidas, nuevas. Representó el dominio político de la letra y, naturalmente, de los "letrados", término del cual (y no es coincidencia) se apoderaron los profesionales de la ley, los "nuevos sacerdotes" de la sociedad burguesa: los abogados. La etiqueta –la codificación de los modales (como patrones relacionales no naturales, sino aprendidos)– será, para aquellas dimensiones de la vida social consideradas "privadas", es decir exentas de la intervención estatal, el modo a través del cual la burguesía manifestará su "cultivo", su civilización frente a la barbarie de lo popular, asociado al

predominio de lo comunal. La cultivada conducta cortesana de la nobleza servirá –ahora codificada– para distinguir a la burguesía, anteriormente parte de "el pueblo" (el Tercer Estado), de sus clases subalternas.

Es necesario aclarar que los modales previos a su codificación como etiqueta, es decir sencillamente como una deferencia y respeto en el trato al otro, habían sido (y son) tremendamente importantes en la relación comunal y, por tanto, entre las clases populares. Por ejemplo, entre los campesinos haitianos la manera de un visitante anunciar su llegada es exclamando en voz alta la palabra "*¡respeto!*", a lo cual el anfitrión responde con "*¡honor!*" En el siglo XVIII durante el tránsito del predominio de lo comunal a lo social, la burguesía intentará "letrar" lo considerado "propio". Se lanzará a codificar como apropiados patrones ahora afectados (citadinamente –*civilita*– cultivados) del respeto al otro con un sentido jerarquizado de lo que se entiende por "otro" (que deja de ser "semejante"), transformando el gusto en una vía de discriminación (Bourdieu, 1988). No es, pues, coincidencia, que en todos los países centrales de la modernización burguesa (las metrópolis coloniales del Caribe: Inglaterra, España, Francia y Holanda), una palabra francesa que originalmente significaba "marbete" (algo con lo cual se fija) designara la codificación de los modales: como señala el diccionario etimológico, "reglas convencionales de conducta" (Echegaray, 1889).

La modernidad, el resquebrajamiento racional de la costumbre por lo convenido, conllevó la proliferación planificada de códigos y codificaciones. Pero la codificación de los modales –la etiqueta– reviste, desde mi punto de vista, una importancia especial para el análisis cultural, ya que los modales representan siempre un umbral entre las esferas pública y privada del intercambio interpersonal. Las contradicciones de la distinción entre

lo comunal y lo social –los fetiches de lo civilizado– no alcanzan, pues, a sublimarse, a esconderse.

El (muy caribeño) Carreño: la codificación de los modales de la plantocracia hacendada

El surgimiento de un sentido de civilidad en el Caribe hispano, de una sociedad más allá de las comunidades, organizada alrededor de una cultura cívica distintiva que pudiera servir de base a procesos de construcción nacional –de la configuración para cada país de su Estado Nación– comparte elementos importantes con la historia europea reseñada. Nuestros intentos modernizadores no escapan el hecho de habernos constituido como una extensión de Occidente. Sin embargo, fue un proceso marcado, en el umbral público-privado de las relaciones interpersonales, por la naturaleza de la génesis y conformación de estas sociedades, como conglomerados humanos en los márgenes coloniales de lo occidental, lo que conllevó, como su basamento ideológico, la racialización de las concepciones de otredad. (Quijano, 2014).

En uno de sus primeros escritos, el gran historiador cubano Manuel Moreno Fraginals (quien en 1978 publicaría uno de los libros más importantes sobre la esclavitud en América), presenta la dicotomía entre "nación" y "plantación" como el gran dilema político en el surgimiento de una cultura cívica caribeña a partir del examen de los trabajos de José Antonio Saco, uno de los primeros analistas sociales del Caribe (Moreno, 1953). En la primera mitad del siglo XIX, poco después de las guerras de independencia latinoamericanas, Saco argumentaba que el sistema de plantación alrededor del cual se habían conformado las economías del Caribe era el principal factor que impedía el proceso de construcción

nacional en Cuba.[2] La plantación representaba una economía que dificultaba la conformación de un mercado interno, respondía más bien a fuerzas exógenas y fomentaba una ideología que denigraba[3] el trabajo (base de la racionalidad económica moderna) y, sobre todo, engendraba brechas sociales abismales entre la población (Pérez de la Riva, 1978).

Saco fue uno de los primeros grandes abolicionistas. Atacó la esclavitud, no precisamente por sentimientos de simpatía hacia los negros, sino por temor a la respuesta haitiana ("catastrófica", en su visión), por temor a una sociedad tajantemente dividida. Propuso el blanqueamiento de la población para la conformación de la nación, a partir de la eliminación de la trata: "Del cese del comercio de negros depende la solución y la futura felicidad de Cuba... El día que eso suceda, ya podremos decir *patria tenemos*" (Saco, 1974, p. 71). Proponía estimular en su lugar la inmigración europea, e incorporar, con prudencia y cautela, a los negros a la vida civil blanca y criolla. Sostuvo, incluso, la deseabilidad de uniones entre inmigrantes blancos y nativas de color (Ortiz, 1974, p. 72) pero nunca a la inversa (hombres de color y mujeres blancas).

Los mulatos y negros libres en el Caribe hispano estaban, de hecho, ya incorporándose a la vida civil, pero no tan cautelosa ni lentamente como Saco hubiera preferido. No sólo estaban "siendo incorporados", sino participando activamente en la conformación de la civilidad, como evidencian las investigaciones de Deschamps (1976) y Duharte (1984) para Cuba, Hoetink (1985) para Santo

2. Esta visión fue muy importante para la ideología de la Revolución del 1959 como atestigua la consagración y generalización del importante análisis de (Ibarra 1967).

3. "Denigrar", viene, de hecho, de "negro" (del latín *denigrare*, poner negro, manchar).

Domingo y Quintero (1978 y 1988) para Puerto Rico. En Cuba, de hecho, con una cultura urbana de libres de color inicialmente mucho más desarrollada que en Puerto Rico y Santo Domingo,[4] su participación en la conformación del mundo civil se desarrolló a tal grado que la plantocracia hacendada blanca se sintió amenazada en su proyecto hegemónico y consideró necesario pararla en seco. En un incidente nombrado "La escalera" –por su referencia al ascenso social–, se acusó a la población libre de color de conspirar con esclavos de plantación para una revuelta negra general. Se desató entonces una terrible represión en la cual muchos mulatos y negros libres distinguidos fueron asesinados o encarcelados (Deschamps, 1971; Parquette, 1988).[5] Este incidente representó un retroceso desgarrador en el proceso de la conformación interétnica del mundo civil urbano en Cuba, y hacia finales de siglo la participación de los libres de color en la conformación de lo civil parecía tener más fuerza en las otras Antillas hispanas.

Contrario a la burguesía europea, la plantocracia hacendada del Caribe hispano era una clase de base rural, mientras los libres de color, que eran principalmente trabajadores diestros (lo que entonces llamaban artesanos) vivían predominantemente en las ciudades. El Censo cubano de 1862, por ejemplo, registra aproximadamente un 80% de la población total viviendo en la ruralía,

4. No hay que olvidar que los libertos tendían a la vida urbana (a lo que volveremos en el texto, en breve) y la población de La Habana representaba alrededor del 15% de la población cubana durante el siglo XIX, mientras San Juan sólo representaba alrededor del 3.5% de la puertorriqueña y Santo Domingo aproximadamente 4% de la dominicana. Cifras para Cuba en Morse (1971, pp. 5 y 78), para Santo Domingo en Hoetink (1985, cap. 2) y para Puerto Rico en Quintero (1988, pp. 39-41).

5. El de Manzano (1975) es de los pocos textos escritos por esclavos de que disponemos. Es un documento conmovedor y muy revelador de las mentalidades de la época. La introducción de Schulman es también valiosa.

mientras el 53% de los libres de color aparecen residiendo en los centros urbanos (Moreno, 1983, p. 52). Si para la vida de hacienda o plantación la ciudad representaba su ventana al mundo, para los artesanos constituía su entorno cotidiano. Vivían, pues, los debates y las nuevas corrientes cosmopolitas del mundo intelectual internacional mucho más intensamente que las clases basadas en la ruralía.[6] Los comerciantes, aunque clase urbana también, manifestaron un rechazo *a priori* de las "ideas modernas" a través del conservadurismo que acompañaba su identificación con el autoritarismo colonial español, garantía de sus intereses económicos y privilegios políticos (Quiñones, 1888 y 1889; Quintero, 1977).

Los artesanos, la mayoría mulatos o libertos, se convirtieron en uno de los más cultivados sectores sociales de finales del siglo XIX. Su interés por la educación era admirable. Algunas de las mejores bibliotecas en aquel momento se encontraban en los casinos de artesanos (Peris, 1886, p. 76; García, 1982, p. 21). Las cifras del Censo de Puerto Rico de 1899 evidencian los altos niveles de alfabetización entre ellos: mientras el nivel general para el país era de 22.7%, los tipógrafos alcanzaban el 100%, los sastres 87.5%, los barberos 79%, los carpinteros 69% y los tabaqueros 60%. Más aún, la tasa de alfabetismo subestima su nivel real de educación, gran parte de la cual era adquirida a través de ricas prácticas de educación oral, como la institución del lector en las fábricas de cigarros (Pérez Velasco, 1984).[7]

---

6. Compárese, por ejemplo, en Puerto Rico, los periódicos artesanales de cambio de siglo, como *El Porvenir Social*, *La Miseria*, o *El Pan del Pobre*, con los demás periódicos de la época (Quintero, 1978).
7. Véanse además las numerosas fuentes primarias a las que hice referencia en Quintero (1978, notas al pie 45 y 46). Existe una amplia bibliografía también respecto de la institución del lector en Cuba, donde, según nuestro conocimiento, esta práctica se inició, *e.g.* (García Gayó, 1959, especialmente capítulo XXIII; Portuondo, 1961; y Rivero Muñiz, 1951).

El legado de la plantación fortaleció una vieja tradición cultural española de desdén por el trabajo manual, producto del interés de los cristianos viejos de no ser confundidos por moros o judíos, distinguidos por sus grandes dotes artesanales. El trabajo diestro, que se llegó a conocer como "artes manuales", se reservó para los libres de color. La palabra "maestro", que actualmente se usa casi exclusivamente como profesor, el que enseña, se usaba entonces indistintamente para diversos saberes[8] y muy frecuentemente con referencia a los músicos y a los trabajadores artesanales diestros.[9] Un valiosísimo diccionario de cubanismos del siglo XIX, identificaba el término como distinción a personas de color cultivadas: "Tratamiento que se da a los que ejercen algún arte u oficio (...) especialmente *a la gente de color*." (Pichardo, 1955, p. 442. Cursivas en el original). Acerca de la combinación de artes y oficios, para 1831 Saco también señalaba que "era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes (...) así fue que todas vinieron a ser patrimonio exclusivo de la gente de color" (citado por Deschamps, 1971, p. 127).

Un censo puertorriqueño de 1862 da las estadísticas de ocupación por raza. Mientras la población de color representaba el 23.7% de todos los labradores, el 13% de los propietarios de tierra, el 0.8% de los comerciantes y el 0.3% de los dependientes de tiendas, constituía el 68% de los músicos. En todas las Antillas se combinaba entonces la música con otros trabajos artesanales (Carpentier, 1946; Díaz Ayala, 1981; Galán, 1983). No es una coincidencia que el principal personaje masculino de color en la novela

8. "Maestro. El que es docto en qualquiera facultad de sciencia, disciplina o arte, y la enseña a otros dando razón della, se llama maestro..." (Covarrubias, 1611).

9. "Maestro. El que está examinado y aprobado en algún oficio mechánico: como Maestro Sastre, & c. ..." (Real Academia Española, 1732).

caribeña decimonónica más importante –*Cecilia Valdés*– era a la vez sastre refinado y músico (Villaverde, 1981); como también fue músico y sastre Campeche, el primer pintor puertorriqueño de importancia, quien era de color.[10] Los casinos de artesanos en Puerto Rico, de hecho, se convirtieron en centros importantes de actividades artísticas: conciertos, veladas lírico-literarias, teatro y conferencias (García, 1982, p. 20).

La actividad económica de la plantocracia hacendada estaba orientada hacia la exportación, contrario a la burguesía europea de esa época, cuya lucha nacional estaba vinculada al desarrollo de un mercado interno. Esta disposición de los hacendados, que matizaba con cierto cosmopolitismo su provincialismo rural, contrastaba con la pequeña producción de mercancías y servicios de los artesanos, orientada al mercado interno, al intercambio con aquellos con los cuales compartían la cotidianidad. Esto necesariamente involucraba a los artesanos en una amplia gama de relaciones sociales endógenas que, a su vez, generaban la visión de la importancia del intercambio civil:

> ...quiera Dios se convenza el sastre que á su elegante obra ha de contribuir el zapatero para que luzca mejor; á la de estos el Sombrerero; á la de los tres el herrero; y convencidos de la necesidad que tiene un arte de otro, deseosos de entrar de lleno por la vía del Progreso, todos los artesanos de la Provincia se den la mano y reconociéndose hermanos –como lo son– traten de crear “Centros”, donde no sea el baile ó la mera pretensión de figurar de tal ó cual manera en este ó aquel día, quien los haga congregar, sino el deseo de enseñarse unos á otros y adiestrarse en el conocimiento de nuestros deberes políticos,

10. Rodríguez Juliá (1986) hace un análisis sociocultural muy sugestivo de sus pinturas.

> sociales y religiosos, a fin de que marchando por el camino de la virtud y la Ilustración (...) seamos buenos ciudadanos (...) sirviendo mejor á nuestra Patria… (*El Artesano*, 1874).[11]

El refinamiento (como educación, civilidad y modales) no sólo distinguía, en las relaciones interpersonales, a las clases propietarias de los campesinos (que incluían muchos blancos pobres) y de los negros de plantación, sino que diferenciaba también a los artesanos de color de esos bajos sectores sociales de la ruralía. La conformación de una cultura cívica, de importancia fundamental en las potencias metropolitanas para el surgimiento de la codificación de los modales o la etiqueta, contó en las colonias del Caribe hispano con la participación fundamental de sectores considerados de segunda por las clases dominantes.

A este desafío indirecto a su hegemonía social, las clases propietarias respondieron a través de la herencia de la plantación. Para evitar la democratización amenazante en ese umbral entre lo público y lo privado que constituían las relaciones interpersonales, los modales debían somatizarse: su codificación –o la etiqueta– debía estructurarse en referencia constante al cuerpo y los movimientos corporales, la marca racial ineludible de la jerarquización heredada de la plantación. El fenómeno *Pygmalion*, en referencia a la obra clásica de Shaw (1962), donde una mujer de origen obrero podía pasar como miembro de las clases superiores si aprendía a hablar y a comportarse, no era posible en una sociedad segmentada racialmente, donde los trabajadores (en este análisis, especialmente los artesanos) llevaban sus orígenes sociales en la piel. No bastaba con la etiqueta europea, cuyas referencias al

11. Primera publicación obrera de la cual se tiene noticia en Puerto Rico, según reproducido en Quintero (1971, pp. 185-186).

cuerpo, aunque también importantes, se supeditaban a otras manifestaciones de la urbanidad, como los modales de mesa.

En la segunda mitad del siglo XIX, durante el proceso de conformación de una cultura civil en el Caribe hispano, el patriciado produjo su codificación particular en un manual de modales: *el Carreño*.[12] Los modales de ese patriciado no fueron constituyéndose sólo a imitación de sus clases homólogas europeas –que no eran exactamente las mismas–, sino también frente a la fascinación amenazante de sus dominados, muchos de los cuales, al contrario de Europa, provenían de otras tradiciones culturales y llevaban marcada en su biología la otredad de sus orígenes. Los modales del débil, frágil, patriciado hispano caribeño debían configurarse, y bien lo entendió Carreño, ante la fuerte vitalidad cultural de los negros, despojados de su habla, su geografía y el poder, pero jamás del movimiento polirrítmico (caótico dirían otros) de sus cuerpos (Benítez Rojo, 1989). Otra manera, *fina*, de nombrar y representar el cuerpo será eje central para el orden social –público y doméstico– de dicho patriciado, y su codificación en las reglas de etiqueta hará énfasis en ello. Mientras que en España puede mencionarse con toda naturalidad y corrección el "culo", en el Caribe resulta una imperdonable vulgaridad. Un rasgo físico que vendría a identificarse con el atractivo sexual de la

12. Como en muy variados fenómenos ideológicos, el autor de este "Manual" de modales no era en sí miembro de la plantocracia, sino de sectores medios de la *inteligentsia* que elaboraron la coherencia de una visión (Pino, 2000). Aunque fundamentalmente músico y maestro, Manuel Antonio Carreño sirvió brevemente como Ministro de Relaciones Exteriores y de Hacienda a mediados del siglo XIX en Venezuela (Fundación Polar Tomo I, 1988, pp. 587-588). La tesis fundamental de (Pino) es que el Carreño fue "un instrumento primordial para la modernización de América Latina según las prevenciones y las necesidades de los herederos de la Independencia", es decir, en la conformación del Estado-nación moderno.

mujer de color se estigmatizaba como vulgar y era prohibida cualquier referencia directa a ese rasgo corporal.[13] Bien dictaminaba *El Carreño*: "No está admitido el nombrar en sociedad los diferentes miembros o lugares del cuerpo con excepción de aquellos que nunca están cubiertos" (Carreño, 1894, p. 72).

El Carreño fue escrito en Venezuela, la primera región hispano caribeña que experimentó un proceso de constitución nacional desde la centralidad del Estado, pero muy pronto se estableció como el manual de etiqueta por excelencia de todo el Caribe hispano y otras regiones de América Latina. En Puerto Rico, la imprenta del periódico conservador *El Boletín Mercantil* publicó una versión compendiada autorizada para la educación escolar (1894), que es la que utilizo para este análisis. Fue escrito, claramente, para los sectores privilegiados de la sociedad; sus referencias al trato con el servicio doméstico, por ejemplo, lo evidencian. Pero mientras en el Caribe las clases superiores tenían principalmente una base rural, *El Carreño* se escribió para la vida citadina, lo que nos hace pensar que se tenían en mente también otras clases –más cercanas a la otredad amenazante– que podrían considerarse cuestionadoras de la hegemonía patriarcal en la conformación de la civilidad. El más impactante y generalizado codificador caribeño de los modales se escribe desde una óptica civilizante, que, contradictoriamente a la base económica de la clase que habría supuestamente de liderar dicho proceso, suponía la extensión de la urbanidad al campo (Pino, 2000). Ya señalaba a mediados del siglo XIX un agudo observador de la cotidianidad cubana:

13. Con relación a la eufematizada obsesión caribeña por el trasero, véase Rodríguez Juliá (1986b). Estudios sociológicos sobre las prácticas sexuales entre los estudiantes puertorriqueños confirman esta obsesión (Cunningham, 1989, 1990 y 1992).

> El trato de la gran sociedad de La Habana, decía el barón de Humboldt hace 30 años, se parece por sus maneras atentas y su urbanidad al de Cádiz y al de las ciudades comerciales más ricas de Europa; pero alejándose uno de la capital o de los plantíos inmediatos habitados por propietarios ricos, se advierte el contraste que ofrece este estado de una civilización parcial... que reina en las haciendas aisladas y en los pueblos chicos (García de Arboleya, 1859, p. 261).

El Carreño está dividido en dos partes. La primera se dedica a los deberes morales como base de los buenos modales. Era importante en la conformación de la civilidad moderna, relacionada con la emergencia del Estado Nación, basar las formas prescritas del intercambio social en deberes y no en privilegios. Los deberes morales discutidos en el libro son –en este orden– aquellos con Dios, con la sociedad y con nosotros mismos. Los deberes sociales que se presentan son los relativos a nuestros padres, a la Patria y a los demás, que significativamente llama Carreño "semejantes", es decir "casi iguales". Su discusión de los deberes combina la ideología burguesa con la visión de mundo patriarcal, típica combinación de la plantocracia hacendada tipo *junker* del período.[14]

14. En los escritos históricos de Marx, y más explícitamente en el estudio de Lenin (1971) se presentan dos vías diferentes a la conformación de la modernidad burguesa en Europa: la vía autoritaria, desde arriba, tipo *junker* alemán y la vía democrática, desde abajo, tipo *farmer* de la Europa Occidental. Esta diferenciación fue trabajada, utilizando otros términos, de manera muy sugestiva en sus repercusiones sociopolíticas por Moore (1967). En los años setenta se puso de moda en América Latina explicar toda una amplia gama de fenómenos culturales y políticos de la región por la naturaleza *junker* de nuestra inserción en la modernidad. El trabajo más influyente fue, probablemente, el de Cueva (1977). Se intentó encajonar la realidad latinoamericana entre las dos vías europeas, cuando los textos marxistas originales lo que querían expresar era, a mi entender, que podía existir más de una vía a la modernidad capitalista. Las

Su presentación de los deberes para con nosotros mismos relaciona todo deber con el proceso de educación, de cultivo, que representa un proceso civilizador sobre nuestra naturaleza, sobre nuestro cuerpo, sobre las pasiones. Carreño resume toda esta primera parte de la siguiente manera:

> El hombre instruido conocerá á Dios, se conocerá á sí mismo, y conocerá á los demás hombres: el que cuide de su salud y de su existencia vivirá para Dios, para sí mismo y para sus semejantes: el que refrene sus pasiones complacerá á Dios, labrará su tranquilidad y su propia dicha y contribuirá á la tranquilidad y á la dicha de los demás. He aquí, pues, compendiados (...) todos los deberes y todas las virtudes (1894, p. 24).

¡Los deberes se presentan como una manera aprendida de domesticar el cuerpo! (pp. 21, 24): "Para (…) ser buenos ciudadanos (...) debemos emplear nuestra existencia entera (...) a fundar en nuestro corazón el suave imperio de la continencia" (p. 23). Un control cultivado sobre el cuerpo y sus impulsos naturales se presenta como la base de la civilidad: la continencia, que el Diccionario de la Real Academia Española define como: "Virtud que modera y refrena las pasiones y afectos del ánimo, y hace que uno viva en sobriedad y templanza. Dícese continencia porque contiene al

---

limitaciones de ese acercamiento, de un supuesto "marxismo ortodoxo", más papista que el papa, se evidencian en el dogmático y limitante tratamiento de la cultura y sus relaciones con la etnicidad de un libro posterior de Cueva (1987, p. 144). Más abiertos y fecundos, aunque inevitablemente limitados por las discusiones de la época, fueron en aquel momento trabajos como los de Ianni (1976) o de Kossok (1974), entre otros, que reconocen la importancia para los análisis americanos del fenómeno de la etnicidad. En Quintero (1986) intento una crítica (autocrítica) a estos acercamientos. En todo caso, como paralelismo sugestivo, no está demás recordar esa otra vía a la modernidad.

hombre en su dignidad, y no dexa que su apetito le passe a ser bestia. Por antonomasia se entiende la templanza del apetito venéreo" (1732).[15]

La segunda y más importante sección de *El Carreño* (1894), para la cual la primera parte es un preludio, está dedicada directamente a los modales y usa como subtítulo la palabra "urbanidad". Su carácter clasista es nuevamente evidente por su énfasis conservador en el orden social (pp. 14, 15, 17, 19, 25). Pero además de mantener un orden que sostuviera su posición de dominio, la plantocracia hacendada caribeña estaba involucrada en un esfuerzo activo de transformación social: el desarrollo de una sociedad civil distinta al orden colonial metropolitano, una cultura civil desde donde pudiera ejercer su propia hegemonía. Enfrentada a la competencia tácita e indirecta de una clase artesana mulata altamente cultivada, su hegemonía social en la civilidad emergente estaría basada también en el refinamiento del cuerpo. De hecho, es uso común a través de todo el Caribe hispano referirse a los rasgos físicos caucásicos como "facciones finas" y no es fortuito que la discusión del *Carreño* sobre la urbanidad se inicie con un capítulo dedicado al aseo del cuerpo.

El capítulo del manual que le sigue se dedica a los modales en el hogar y el otro a la conducta fuera de la casa. La naturaleza urbana de la civilidad se hace nuevamente evidente. Este último capítulo se subdivide en modales en la calle, el templo y la escuela. El horror a la proximidad corporal y la preocupación por el movimiento del cuerpo, como parte de un orden, se enfatiza para toda situación: "Son actos vulgares é inciviles en la conversación (...)

15. El *Oxford* (Onions, 1972) define *continence* como "*self-restraint specially in the matter of sexual appetite.*", uso al cual se refiere Carreño, pero también hay otro significado en español: "siglos XVIII al XX. Especie de graciosa cortesía en el arte del danzado" (Alonso, 1982).

tocar los vestidos ó el cuerpo de aquellos a quienes se dirige la palabra" (p. 74). "Jamás nos acerquemos tanto á la persona con quien hablamos que llegue á percibir nuestro aliento" (p. 40). "Nuestro paso no debe ser ordinariamente ni muy lento ni muy precipitado (...) nuestras pisadas deben ser suaves" (pp. 59-60). "Luego pasaremos a sentarnos (...) guardando que no quedemos demasiado próximos á su asiento" (p. 79). "(...) ni nos apoyemos en el respaldo de los asientos de las personas que tengamos á nuestro lado, ni toquemos a ésta sus brazos (...) ni ejecutemos otros movimientos que aquellos (...) absolutamente imprescindibles" (p. 85). "(...) no olvidemos que la delicadeza nos prohíbe especialmente ocurrir á ajenas manos para practicar cualquiera de las operaciones necesarias para el aseo de nuestra persona" (p. 107).

> Al despojarnos de nuestros vestidos (...) para entrar en la cama, procederemos con honesto recato, y de manera que en ningún momento aparezcamos descubiertos, ni ante los demás ni ante nuestra propia vista (...) Horrible es el espectáculo que presenta una persona que, por cualquier accidente ocurrido en medio de la noche llega á aparecer enteramente descubierta (p. 49).[16]

El Carreño se escribió claramente desde una perspectiva masculina, y sus referencias a la mujer van siempre dirigidas a recalcar la doble restricción que se le impone. El libro es, al respecto, explícito: "La mujer tendrá por seguro norte que las reglas de la urbanidad adquieren, respecto a su sexo, mayor severidad" (p. 30). Existían diversas razones desde la perspectiva del patriciado

16. Algunos de estos "dictados" aparecen también en la etiqueta europea (Elias, 1982), pero claramente supeditados a otros elementos, como los modales de mesa, mientras en *El Carreño* constituyen el esqueleto central del discurso.

caribeño para explicar esta diferencia. Una, general para cualquier visión patriarcal, es la identificación de la mujer con el hogar y lo doméstico, y la importancia de esta esfera en el umbral privado-público de los modales (p. 47). Una segunda, también de un carácter general, está relacionada con el papel activo-afirmativo asignado a los hombres en la interrelación social, mientras la mujer es relegada a una conducta pasiva: "Así como el hombre que tomara el continente y los modales de la mujer, aparecería tímido y encogido, de la misma manera, la mujer que tomara el aire desembarazado del hombre, aparecería inmodesta y descomedida" (pp. 30-31).

Pero existe una tercera razón de especial significado para las sociedades segmentadas por "raza": es en la mujer donde recae la responsabilidad de la transmisión de los rasgos físicos. Aunque la reproducción es obviamente producto de la relación entre ambos sexos, como símbolo del hogar, la procreación de la mujer es siempre parte de la familia; mientras en el caso del hombre, no necesariamente. Para que los hijos de un hombre se consideren parte de su familia, o bien debe oficializarse la relación de la cual son productos (*i.e.* en matrimonio) o éste debe específicamente reconocerlos. La herencia somática (el color como factor de distinción) resulta, pues, responsabilidad de la mujer. Ya señalaba uno de los más importantes intelectuales modernizantes puertorriqueños de la época: "Obsérvase que la mujer muestra siempre mayor repugnancia á mezclar su sangre con la de una raza inferior" (del Valle, 1887, p. 12).

Una representación refinada del cuerpo y sus actos era pues considerada más importante en éstas. *El Carreño* menciona, por ejemplo, que es siempre una falta de urbanidad el escupir, pero aunque ello se pueda tolerar en el hombre, en la mujer resulta en la más repugnante vulgaridad que "echa por tierra *todos* sus

atractivos" (pp. 35-36, mis cursivas).[17] La importancia de la postura se menciona específicamente respecto de la mujer (p. 54) que es una especie de encarnación de la naturaleza y su transformación humana civilizante –o su refinamiento– conlleva sacrificios y privaciones especiales para una sociedad en que la otredad se manifiesta en una historia que se lleva en la piel. En un muy comprometedor elogio a la mujer, *El Carreño* dictamina que

> La mujer encierra en su sér todo lo que hay de más bello é interesante en la naturaleza humana; y esencialmente dispuesta á la virtud, por su conformación física y moral y por la vida apacible que lleva, en su corazón encuentran digna morada las más eminentes cualidades sociales. Pero la naturaleza no le ha concedido este privilegio, sino en cambio de grandes privaciones y sacrificios, y de gravísimos compromisos con la moral y con la sociedad; y si aparecen en ella con mayor brillo y realce las dotes de una buena educación, de la misma manera resaltan en todos sus actos, como la más leve mancha en el cristal, hasta aquellos defectos insignificantes que en el hombre pudieran alguna vez pasar desapercibidos (pp. 29-30).

17. Esta diferenciación por género no aparece en ninguna de las muchas referencias europeas que cita Elias en el capítulo que le dedica al escupir, "*On Spitting*" (1982, pp. 153-160). Nuevamente se privilegian en Europa sus vinculaciones con los modales de mesa.

¡Baile que está muy bueno! ¡Baile en el jaleo![18]

A mí me gusta bailar apambichao
con una negra retrecherra y buena moza
a mí me gusta bailar de medio lao
bailar bien apretao
con una negra bien sabrosa.[19]

Si bien *El Carreño* es un estupendo ejemplo del discurso del recato en sociedades marcadas por la esclavitud racial (donde de “eso” –que nos toca a todos– no se habla),[20] no hace mención específica de los negros, ni del acto de bailar. Sin embargo, si los modales se somatizaban –especialmente en las relaciones entre géneros, tan importantes para mantener las distinciones socio-somáticas– y frente a la vitalidad rítmica de la otredad amenazante del mundo afropopular “subalterno”, no es de extrañarse que la principal preocupación de la plantocracia hacendada en torno a los gustos, la moral y la etiqueta en el intercambio social se enfocara en el acto público de movimiento y proximidad corporal por excelencia: el baile en parejas. En el Caribe, más que en la mesa, sería en el baile donde se pondría a prueba el refinamiento, el cultivo, la civilización.

En los primeros siglos de colonización, cuando aun no se proyectaba el imaginario de la emergencia de una sociedad civil, aquellos antecedentes bailables eran fundamentalmente en grupo, no en parejas. Un documento de 1698 describe

18. Del famoso merengue dominicano “Compadre Pedro Juan” de Alberti (1973).

19. Famoso merengue dominicano de la década de 1950. “El negrito del batey”, música de Medardo Guzmán y letra de Héctor J. Díaz.

20. Rosario Ferré (1986) ilustra extraordinariamente en forma de novela esta ideología.

> Lo que más les gusta (a los negros) y es la (danza) más común es la *calenda*, procedente de la costa de Guinea... Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan... de igual manera que aquellos (López Sobá, p. 164).

El baile en parejas se asocia en las llamadas "sociedades primitivas" a los ritos de fertilidad. No llegó a ser parte de los bailes de salón europeos hasta muy tarde en el siglo XVIII; al principio por medio de una combinación de pasos en pareja con figuras grupales en la contradanza, y posteriormente con el desarrollo del vals. Sachs (1943) en su clásico estudio sobre la historia del baile analiza el desplazamiento del minuet por la contradanza y el vals, como parte de la transformación burguesa de la cultura aristocrática. Fue, pues, un proceso paralelo a la codificación de los modales en la etiqueta moderna.

Aunque en el Caribe hispano carecemos de buenas investigaciones sobre la historia del baile (sorprendentemente, ya que se trata de un fenómeno tan central en su cultura), aparentemente el elemento de *parejas* en las derivaciones caribeñas de la calenda y otras danzas de procedencia africana, se inscribían en la estética de la seducción y la persecución sexual, pero sin abrazarse ya que en la tradición africana el abrazo significa el clímax de los ritos de fertilidad: la copulación (Jahn, 1963, p. 122). Así, por ejemplo, en una de las variantes de la rumba, una pareja baila separada mientras ella esquiva el "vacunao", es decir, el abrazo ante el acoso insistente del bailarín (Daniel, 1995, p. 68). Esa estética sobre una de las interrelaciones humanas más fundamentales fue reinterpretada desde el ojo "occidental" como "inmoral" por la religiosa represión de la expresión corporal. Volviendo al documento del 1698:

> ... se retiran pirueteando, para recomenzar ... con gestos completamente lascivos tantas veces como el tambor dé la señal,

> lo que hace a menudo varias veces seguidas.... Se ve bastante por esta descripción abreviada cuán opuesta al pudor es esta danza...." (López Sobá, p. 165).

Y casi inmediatamente añade:

> Con todo eso, no deja de ser del gusto de los... criollos... y tan habitual entre ellos que constituye la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones. Las danzan en sus iglesias y en sus procesiones...

La danza de parejas abrazadas se introdujo en los bailes de sociedad a comienzos del siglo XIX como un "eco repetido de los de Europa" según el testimonio del primer libro costumbrista de la literatura puertorriqueña (Alonso, 1968, pp. 33-34). Sin embargo, como ha examinado rigurosamente López Sobá, la criollización o mulatería de la contradanza en el Caribe estuvo impregnada por la porosidad de influencias mutuas entre ésta y la calenda. (López Sobá, p. 165). Del "casino de primera" se movió, de una manera más generalizada, a todos los sectores sociales. Hacia mediados del siglo XIX en Puerto Rico y la República Dominicana (y dos o tres décadas antes en Cuba), se crearon nuevos bailes de salón con un distintivo carácter caribeño. Fueron producidos por artesanos mulatos entre quienes se encontraban ya los más importantes músicos, quienes derivaron de la contradanza europea –manifiesta en la forma y en su tratamiento armónico– pero incorporaron elementos de la tradición africana, sobre todo a nivel del ritmo (Henríquez Ureña, 1984; Quintero, 1998, cap. 4). Mientras los artesanos mulatos estaban en lucha por el reconocimiento civil (en su aspiración por ser considerados parte de la emergente sociedad civil que estaban ayudando a conformar), estos nuevos bailes de salón atravesados de elementos populares debían parecer

refinados, como un deferente tributo a las clases dominantes. El ritmo no debía presentarse a nivel percusivo (lo que evidenciaría su origen afro) sino en los instrumentos melódicos: en Puerto Rico, básicamente el bombardino.

La más aclamada forma de estas creaciones mulatas de bailes de salón vino a llamarse sencillamente "danza", que no es sólo una versión acortada de "contradanza", sino un término con una historia muy significativa. Contrario al inglés, el español distingue entre dos palabras semejantes: "baile" y "danza". Esta distinción aparentemente se inició en Italia para la época del surgimiento de los libros cortesanos. Mientras *ballo* describía bailes de ritmos variados, propios para el despliegue del virtuosismo individual o espectáculos grupales, *danzas* refería a bailes con un solo tipo de ritmo de principio a fin. Las *danzas* eran consideradas más corteses y apropiadas para el baile de salón. Un minucioso estudio de las diversiones en la España del siglo XVII apunta hacia una diferenciación similar:

> Distinguíanse, en general, las danzas de los bailes, por ser aquellas más acompasadas, honestas y señoriales, mientras los últimos eran más desenvueltos y chacarreros (...) los bailes encandilaban (...) mientras que las danzas, como expresión de gallardía (...) se aceptaban sin censura (Deleito y Piñuela, 1944, p. 69).

Este estudio añade que en los bailes se podían mover las manos y los pies con gran libertad, mientras que en las danzas sólo se aceptaba mover los pies de una manera mesurada. Esto, eventualmente, facilitaría el baile en parejas. Aunque las danzas caribeñas, como la adopción del término indica, fueron creadas por los mulatos y negros libres para manifestar gallardía, refinamiento, y para que pudieran ser aceptadas en los casinos de primera (como,

de hecho, fueron), la incorporación de elementos de la tradición musical africana (Álvarez, 1992) le otorgó al nuevo baile gran popularidad entre toda la gente común, donde evidentemente la herencia afro estaba más arraigada. *El Pichardo* –el diccionario cubano de 1849– comienza su definición de "danza" en la siguiente manera: "Baile favorito de toda esta Antilla y generalmente usado en la función más solemne de la capital como en el más indecente *Changüí* del último rincón de la Isla" (p. 258). Siendo *Changüí*: "Bailecito y reunión de gentualla; a estilo de Cuna" (p. 240) y "cuna": "Reunión de gente de *color criolla* o gentualla, para bailar y muchas vezes jugar; casa reducida, pocos músicos, arpa y guitarra & c.; todo en pequeño *y nada de etiqueta* (p. 228, primeras cursivas en el original; las segundas son mías). Aunque estaba vedada la entrada de mulatos a los casinos de sociedad excepto en calidad de músicos, los jóvenes varones blancos de las clases altas asistían a estas cunas.[21] Otro agudo observador de la época definía "cuna" como "la reunión de gente soez o inmoral en que bailan juntos blancos, negros y mulatos" (García de Arboleya, 1859, p. 264). O, como describe la clásica novela *Cecilia Valdés*

> (...) el baile era uno de los que, sin que sepamos su origen, llamaban cuna en La Habana. Sólo sabemos que (...) tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se les negare tampoco a los jóvenes blancos que solían honrarlos con su presencia (Villaverde, 1981, cap. IV).

---

21. El significado común de la palabra "cuna" es la cama donde se acuesta a un niño; probablemente la adopción del término para este tipo de baile viene de la asociación con el lugar de apareo; también puede tener relación con el término "baja cuna" que se refiere a personas de origen plebeyo.

La nueva danza caribeña consistía de dos partes. Se iniciaba con una introducción de evidente corte europeo conocida como "paseo", que le permitía al varón invitar a una pareja a bailar. Después de unos pasos elegantes y un aristocrático saludo cortés, comenzaba la sección propiamente bailable –larga y rítmica– que vino a llamarse "merengue". Existe en el Caribe una controversia sobre el origen de este término. Los haitianos argumentan que se origina en la colonia francesa de *Saint Domingue*, y se deriva de un baile africano de Mozambique, el *tomton mouringue* (Fouchard, 1973, p. 40). Por otro lado, varios documentos de mediados del siglo XIX del Caribe hispano relacionan la palabra, ya sea directa o indirectamente, con los muchos simbolismos asociados al merengue: "merengue" se le llama a una música dulce que constituye la parte final de la danza, como los postres dulces que se sirven al final del banquete. El merengue es un postre poco rígido, *fluffy*, muelle, como los movimientos del cuerpo en este baile. El merengue es una mezcla donde la clara del huevo (blanca) y el azúcar (morena) pierden su identidad original al batirse vigorosamente, como su identidad pierden los elementos musicales europeos y afrocaribeños en el movimiento vigoroso del baile de esta música nueva. Conviene recordar la connotación de fertilidad que usualmente acompaña a los huevos, como los ritos de fertilidad al baile en parejas. Los huevos, sobre todo la clara, se asocian principalmente a la sexualidad masculina, aunque la identidad de género del azúcar es ambigua: puede ser tanto "el azúcar" como "la azúcar". Merengue tiene además la connotación en español de mezcla un tanto amorfa.

Muy probablemente ambos argumentos tengan elementos de verdad. Los historiadores de la música atribuyen la difusión de la contradanza por todo el Caribe hispano a comienzos del siglo XIX, a la inmigración de familias francesas de *Saint Domingue* después de la Revolución haitiana (Díaz Ayala, 1981, p. 31; Urfé,

1982, p. 154). Es probable que esta contradanza hubiera incorporado algunos elementos africanos del *tomton mouringue,* que los artesanos de color desarrollaron en la parte bailable de su nueva danza, conservando el término "merengue" debido a sus otros múltiples simbolismos.

En todo caso, la tradición negra del ritmo de la danza, aunque camuflada por instrumentos melódicos, tuvo repercusiones obvias en los movimientos del cuerpo al bailar el merengue que pronto se consideraron lascivos, reforzado por su carácter de baile de parejas. Ya señalaba uno de los principales intelectuales modernizantes del Puerto Rico de esa época: la danza de figuras española fue sustituida por el merengue sensual (del Valle, 1887, p. 112). Surgieron agudos debates públicos en relación con esta nueva danza y el término "voluptuosa" se usó constantemente en ambos lados de la controversia. En 1849 el gobernador de Puerto Rico prohibió explícitamente que se bailara el merengue,[22] prohibición que pronto quedó sin efecto porque personas de todas las clases sociales "se aferraron tercamente a esta moda perniciosa" (Ibíd.). Un escritor, que en la controversia estaba entre los que atacaban la prohibición –políticamente liberal, aunque conservador en lo moral– argumentaba que esta tuvo, de hecho, el efecto contrario: hacer que un pueblo antiautoritario tuviera mayor avidez por experimentar lo prohibido (Morales, 1895). El consenso general entre las clases altas era que la danza era, por lo menos, potencialmente peligrosa. En palabras de otro opositor:

22. Pedreira cita todo el texto de la prohibición (1929, p. 136). Coopersmith examina la relación cercana entre el merengue dominicano y la *danza* puertorriqueña y describe la reacción fuertemente moralista que asumió la sociedad dominicana contra el merengue alrededor de 1855 (1974, pp. 26-29 y Nolasco, 1956, p. 324).

> La danza moderna tiende á anular todos estos bailes (...) hoy sólo expresa la pasión amorosa (...) En la danza de figuras la pantomima desarrollaba el proceso amoroso más lógicamente; las parejas colocadas unas frente á otras, se saludaban, paseaban, se daban las manos y, por último, después de varias figuras, llegaba el baile íntimo, por vueltas de vals. En el merengue todo preliminar está casi abolido; el ca(ba)llero invita á la dama y en seguida se establece la intimidad de un abrazo, que por cierto dura largo tiempo, sin que (...) aparten del baile toda voluptuosidad (...) hallándose la pareja solicitada por una música de languidez dulce y predisponente. No queremos decir que esto ocurra siempre que se baila la moderna danza; pero no puede desconocerse el peligro de la posibilidad. Es posible bailar inocente y correctamente el merengue, pero en este baile se reúnen una porción de circunstancias, contra las cuales es bueno estar prevenido (Del Valle Atiles, 1887, p. 112).

La peligrosidad de la danza se miraba por el prisma patriarcal, que concebía a la mujer como la encarnación de la naturaleza; en la tradición del mito de Eva, la mujer se visualizaba como la fuente principal de las pasiones.

> ...la danza en sus orígenes fué religiosa y guerrera (...) el bailarín siempre era hombre. La mujer no tomó parte en el baile hasta que éste fué popular y de regocijo (...) Aún después de que las mujeres entraron en el baile, éllas eran las bailadas, no las bailadoras (...) El baile se hacía profano, pero no licencioso, porque faltaba la ocasión para la licencia. Sólo cuando la mujer bajó de su pedestal de diosa para ser actriz, pudo comenzar el peligro del baile (...) la mujer, que es la belleza y la gracia personificadas (...) desciende de su trono donde es bailada, para bailar élla propia á una belleza y una gracia que han

> de ser mayores aún; y como esas dotes no se encuentran sino en élla, la belleza y la gracia desconocidas han de buscarse fatalmente en la exageración de la gracia y la belleza que posee el alma y el cuerpo de la mujer. Es, por lo tanto, la danza más inocente y pura, cuanto menor parte tome la mujer en ella; y es tanto más profana y licenciosa, cuanto más recargada esté la acción de la belleza y la gracia femeniles (Castro y Serrano, 1878, p. 403).

Un argumento similar se encuentra incluso entre los ataques liberales a la prohibición del merengue:

> (...) el baile es el estado natural del instinto (...) el bello sexo bailando es lo más triste (...) se inicia el vicio y se ahuyenta la virtud. Mujer que ha bailado una sóla vez no puede ser perfecta. Ha tenido que perder el pudor por unos minutos; ha tenido que separarse de la formalidad; ha tenido que ser inmodesta y vana por las exageradas galanterías de su pareja. El baile es cátedra del vicio (Morales, 1895, p. 46).

Al encararse estos peligros, algunos (como el gobierno colonial) hubiesen preferido prohibir del todo la danza. Pero la plantocracia hacendada, en el ejercicio de su vocación hegemónica, fomentó otra opción: realzar los elementos positivos que representaba el desarrollo de una música nacional propia, a la vez que contenía el peligro potencial del caos moral por medio de la somatización de los modales, a través de la etiqueta de baile. Este, como *El Carreño*, sería especialmente severo hacia las mujeres.

> La Danza... no es baile de maestría, sino de enlace, pero á la verdad de enlace íntimo, y tan íntimo que parece algo ocasionado á ludimentos y encuentros inevitables. Las personas que

> por primera vez ven este baile quizá le califican equivocadamente de libre y peligroso, pero debo decir en justo y merecido obsequio de las damas de Puerto-Rico, que por la misma razón de ser algo espuesto á peligros del recato, revisten todos sus movimientos y bañan su semblante con un velo de pudor y honestidad, que no solo hace resaltar su hermosura y habitual modestia, sino que infunde respetos y miramientos. Jamás se vé en estos bailes de escogida Sociedad ni un solo ademán, ni una postura, ni la más leve acción, que indique propósitos ilegítimos ó descuidos inconvenientes. Así es que este baile es de uso general en toda la Isla (Anónimo, 1858, pp. 34-35).

Pero unos particulares movimientos del cuerpo respondían a un tipo especial de estímulo musical

> La música propia de estos bailes que llevan asimismo el significativo y dulce nombre de merengues, es también especialísima y deliciosa, por su rara composición (...) y modulaciones de sus tiempos y períodos musicales. Se puede asegurar que al oír una danza todos la bailan, por que hasta las personas que por su edad ó por otras causas no quieren ponerse en escena, ó mueven sus cuerpos ligeramente, ó hacen esguices de cabeza ó cuando menos acompañan con los acompasados y ligeros golpes de sus bastones aquellos sonidos concertados, que no sólo agradan al oído, sino que afectan y conmueven dulcemente el sistema nervioso por el carácter especial y la naturaleza particularísima de sus acordes, cadencias y consonancias (Ibíd., p. 35).

Y el freno a los movimientos lascivos por medio de la etiqueta de baile conllevaba posibles cambios en la música misma.

> La polémica parece que aún no ha terminado, y á no dudarlo, de una y otra parte se están diciendo verdades que sostienen en el fondo de la discusión una especie de conformidad, debida quizás, á que realmente tanto es lo que influye la música en las almas que crecen, como estas á su vez en las danzas que después de ellas nacen (Anónimo, 1878, pp. 412-413).[23]

Como parte del desarrollo de la etiqueta del baile, la plantocracia hacendada inició una campaña para suprimir los elementos negros de aquella música que los artesanos de color habían compuesto para ellos. Alejandro Tapia y Rivera, probablemente el intelectual de mayor renombre en el Puerto Rico de su época, afirmó en relación a lo que se convertiría en nuestra música nacional, la danza:

> Todavía hoy suelen abusar algunos... dándole un ritmo amanerado y propio para que resalte la influencia del vodú o del tango africano. Debería purgarse de todo esto como lo ha hecho Tavárez... y modificarse la manera de bailarla cuando se usa por gentes *comme il faut* (...) pues despojada de lo que tiene de voluptuosa, quédale siempre (...) la poesía (...) característica de nuestra manera de sentir (Tapia, 1928, p. 103).

La supresión de los elementos negros en la danza era tarea prácticamente imposible, en gran medida porque los compositores eran mayormente mulatos, "en su mayor parte almas enfermas, que guardan aún resquicios y consecuencias de los tiempos de la esclavitud" (Anónimo, 1878, p. 412). Relacionado a ello, debido a la poderosa huella de la esclavitud en las culturas caribeñas,

23. Es posible que el autor sea Manuel Fernández Juncos o José Gautier Benítez.

> Más trascendental ha sido la influencia de otra raza oprimida por tres siglos (...) el esclavo africano, que no podía traer ciencia como el griego, ha modificado desfavorablemente nuestro carácter; nos ha prestado su entonación gutural en el habla, sus movimientos muelles en el baile, la tristeza voluptuosa de su música, el indiferentismo y la indolencia (Morales, 1895, p. 57).

Mientras los demás países latinoamericanos se encontraban involucrados en procesos (aún zigzagueantes y tortuosos) de construcción nacional, Cuba y Puerto Rico seguían siendo sociedades coloniales. El reclamo de los hacendados por gobierno propio, requisito para el desarrollo de su aún incompleta y frágil hegemonía de clase, necesitaba demostrarles a las naciones del mundo –al Primer Mundo de los países civilizados (capitalistas)– que sus sociedades eran parte de ese mundo moderno. La modernidad se asociaba a la racionalidad: la ciencia era la base del progreso, y el progreso exigía que se usara el tiempo de una manera rentable. El triunfo de la civilización sobre la barbarie implicaba suprimir las pasiones por la razón, el ocio por el trabajo, y el control del cuerpo y de sus impulsos naturales –sus urgencias– por el cultivo de la mente y la laboriosidad.

Como ha examinado lúcidamente Aníbal Quijano, la cosmovisión racista de la modernidad "occidental" está indisolublemente vinculada a la radical separación cartesiana entre mente y *cuerpo,* entre la razón (de la civilización) y la pasión (de lo primitivo o la barbarie):

> La separación de estos elementos (…) es parte de una larga historia (…) [que] muestra una irresuelta ambivalencia de la teología cristiana (…) Ciertamente, es el "alma" el objeto privilegiado de salvación. Pero al final, es el "cuerpo" el resurrecto (…) [Con la modernidad] lo que sucede es la mutación

> del antiguo abordaje dualista sobre el "cuerpo" y el "no-cuerpo". Lo que era una co-presencia permanente (…) en cada etapa del ser humano [en cualquier aspecto, instancia o comportamiento, visión común a toda cultura históricamente conocida], en Descartes se convierte en una radical separación entre "razón/sujeto" y "cuerpo". La razón no es solamente una secularización de la idea de "alma" (…) sino una mutación en una nueva identidad:… la razón/sujeto humana y el cuerpo/naturaleza humana (Bousquié, 1994) (…) Sin esa "objetivación" del "cuerpo" como "naturaleza", de su expulsión del ámbito del "espíritu", difícilmente hubiera sido posible intentar la teorización "científica" (a lo Gobineau, 1967) del problema de la raza…
>
> Ese nuevo y radical dualismo no afectó solamente a las relaciones raciales de dominación, sino también a las más antiguas, las relaciones sexuales… En adelante, el lugar de las mujeres, muy en especial de las mujeres de "razas inferiores", quedó estereotipado junto con el resto de los cuerpos… dentro de la naturaleza (Quijano, 2000, pp. 223-225).

En las relaciones interpersonales, *El Carreño* da énfasis a la importancia del método sobre la espontaneidad (1894, pp. 25) "El método es indispensable para arreglar todos los actos de la vida social, de modo que en ellos haya *orden* y exactitud, que podamos aprovechar el tiempo y que no nos hagamos molestos á los demás con las continuas... informalidades" (Ibid., p. 44).

En sociedades de plantación donde el trabajo ha sido envilecido por la esclavitud ("A mí me llaman el negrito del batey, porque el trabajo lo hizo Dios como castigo…") y el ocio se identificaba con los movimientos indómitos (apasionados, voluptuosos, bárbaros) del cuerpo en el baile, resultaba especialmente importante para la plantocracia demostrarle al mundo sus esfuerzos

formidables contra ese enemigo interno, contra la presencia corruptiva de su otredad amenazante.

> Caminamos á paso de gigante á un abismo insondable con esas danzas de ciento veinte compases de MERENGUE con que hoy se divierte la buena sociedad de Puerto-Rico. No es solo el pudor y la virtud (...) el mejor escudo de nuestras bellas; hay que evitar también el dominio de una pasión cuyas tristes consecuencias pueden tocarse bien pronto. El Baile (...) es una diversión honesta y lícita en sí misma; pero está más expuesta que ninguna otra á degenerar en culpable y peligrosa.
>
> O se reforma la Danza, la voluptuosa danza del país en los términos que cuadre mejor á las buenas costumbres (...) ó los extraños, que nos visiten en lo sucesivo, tendrán el derecho de sospechar de nosotros y de los hábitos que en nuestra manera de ser se han infiltrado sin ponerle un dique bastante poderoso que los corrija (Morales, 1895, pp. 42-43).

"Mi loca tentación": la mulata (rechazada pero ferozmente deseada)

"Me distrae el eco de una música dulce y no puedo trabajar", comienza otro blancófono artículo advirtiendo a la plantocracia hacendada sobre los peligros que acarrea la danza para la razón y la ética del trabajo, a causa de su "predisposición a la voluptuosidad" (Elzaburu, 1878, pp. 406-407). Manuel de Elzaburu, fundador de la distinguida institución puertorriqueña erudita de refinamiento intelectual –el docto Ateneo–, prominente líder Liberal autonomista, alza su voz en contra de una música de los sentidos: maldición de nuestra herencia de la plantación. "La danza nos recuerda a la mujer", argumenta, que es la causa de la caída del hombre,

de sus pecados, del triunfo de la naturaleza, de la pasión sobre el intelecto.

> Oh Danza! canto dolorido de mi país, calla!! Con esas cadencias embriagas, con esos acordes adormeces, con esas inflexiones haces soñar (...). Tu conviertes lo interior en una cámara oscura donde se reflejan (...) rostros de todo género que fascinan y llaman y provocan, porque siempre que levantas tu voz, das retratos de mujer despertando la voluptuosidad más refinada y siempre desarmando el espíritu de su vigor (...). Cuánto hay en ti de voluptuoso abatimiento (...) eco blando á la vez que terrible, si se te estudia en tus causas y en tus a[¿e?]fectos (...) no has podido nacer sino como un castigo! castigo lento!! y más castigo!!! (...) cuanto más suavemente te metes como un demonio por nuestros sentidos, para acallar nuestra energía soñolienta (Ibíd., p. 407. Mis corchetes).

Salvador Brau, el portavoz más articulado de la ideología hacendada en el Puerto Rico de cambio de siglo, considerado por muchos como el fundador de la sociología puertorriqueña y de la historiografía moderna (Díaz Quiñones 1993; Quintero, 1988, cap. IV), coincide con Elzaburu en la importancia del estudio de la danza –"...embriaguez de la molicie que produciendo el marasmo físico ha de conducir al raquitismo moral" (1956, p. 205)– y en sus efectos perniciosos para la racionalidad y la ética del trabajo de la modernidad. En el proceso de construcción nacional era importante, argüía, analizar nuestros defectos y vicios para poder sobreponernos a ellos. Reconoce que la danza ha venido a ser nuestra música nacional, pero, como una creación mulata, encarna los defectos de nuestra historia colonial. Los hacendados deben reemplazar totalmente esta "danza afeminada de la molicie" por "la ronda sagrada del Trabajo y del Progreso, al compás de las

armonías solemnes de la Ciencia" (Ibíd., p. 206). La danza es tan peligrosa porque se asocia a los movimientos corporales de la mulata –la progenie del pecado– que ejerce una especie de embrujo en los hombres respetables. La mulata es el fruto prohibido, el ideal del canon somático, rechazado por la razón y deseado con ardor; es la pasión embrujante que la etiqueta no puede contener. El embrujo embriagante que las Cecilias Valdés pueden ejercer sobre los Leonardos Gamboa constituía la mayor preocupación del patriciado caribeño hispano en lo que concierne a las relaciones interpersonales de género. Era importante frenarlo a través de los modales, organizados como el control de la razón sobre las pasiones corporales. *Cecilia Valdés* es el gran mito de las relaciones interpersonales del siglo XIX del Caribe hispano. El hacendado criollo blanco, Leonardo, está fascinado por su hermana ilegítima: la hija de su padre español y una esclava criolla. Cecilia embruja por mulata, es decir, por su color, por el movimiento de su cuerpo, por su cadencia polirrítmica; pero también por mujer: esa fabulosa encarnación de los sentidos.

> (...) estudiad esa música, lectores míos. Pero no la estudiéis en el salón de baile. Allí, la tibia densidad de la atmósfera (...) la irradiación deslumbradora de las luces, el acre incentivo de los perfumes, todo, todo, produciendo la excitación física ha de conducirnos a la perturbación psicológica; y al estrechar en vuestros brazos a la mujer, amada algunas veces, deseada siempre; al poneros en contacto con la plástica morbidez de sus formas, al aspirar su aliento, al oír de sus labios una frase de esperanza, promesa, largo tiempo perseguida, de inefables deleites, cohibidos por la fuerza misteriosa de irresistible encantamiento, no podréis apreciar toda la trascendencia de aquella música que responde unísona a los enajenamientos

> de vuestra razón. Pero (...) refugiaos en la soledad del pensamiento (...) tratad de poner en actividad vuestras facultades intelectuales (...) si en esos instantes, vibran los acordes de una Danza debajo de vuestros balcones, si aquellas notas languidecientes, sensuales, embriagadoras, logran volar hasta vosotros, las sentiréis agarrarse a vuestro organismo, como los tentáculos de un pólipo formidable e invadiendo al corazón ola de llanto, y enervando la voluntad (...) veréis descorrerse (...) todo el pasado de vuestra historia (Brau, 1956: p. 205).

Solamente tres años antes de que Brau escribiera sus "Disquisiciones sociológicas sobre la danza" (1882), Luis Bonafoux había estremecido a la sociedad caribeña hispana con la publicación en un periódico madrileño de la siguiente descripción de nuestro bailar voluptuoso, exponiendo ante los ojos europeos nuestra (muy caribeña) simultánea repulsión superégica y fascinación libidinosa por la mulata, por aquella frente a la cual toda etiqueta se rinde. Veamos:

> Alegres y lúbricas parejas se entregan con una voluptuosidad de sátiros á un baile orgástico, denominado merengue por el esquicito sabor que tiene. Y es de ver allí la descocada y sensual mulata, destrenzado el cabello, contraídos los labios por el paroxismo del placer, húmedos y tiernísimos los ojos, palpitante el seno que amenaza traspasar la tenue y poco discreta valla, imprimiendo á las caderas ondulaciones lascivas, jadeante, sudorosa, ardiente, pensando sólo en el placer y por el placer viviendo, emprender aquel baile... cual ninguno voluptuoso, extenuada en los brazos de su amante, á quien suele cantar coplas con acompañamiento de güícharo, que él

> corresponde con una enorme cazuela de funche con bacalao (Bonafoux, 1914, pp. 110-111).

Esta escena no tuvo lugar, ni podría haber tenido lugar, en un gran salón de sociedad ni en un casino de artesanos, sino en un carnaval popular donde, como en las Fiestas Patronales, "esclavos y señores, damas y granujas se codeaban en abigarrada mezcolanza" (Brau, 1909, p. 325). Era en festividades populares, como las supuestamente religiosas Fiestas de Cruz, donde con frecuencia se podían ver estas escenas escandalosas: "algún hombre enlazado a alguna mujer de mórbidos contornos columpiarse muellemente a los acordes plañideros del merengue sensual" (Brau, 1956, p. 244). De hecho, en 1845, en la República Dominicana, la policía prohibió bailar en las Fiestas de Cruz porque ponían en riesgo las buenas costumbres (Rodríguez, 1971, p. 67).

En 1875, un casi-blanco periodista "negrillo" que pasaba por patricio, Ramón Marín,[24] publicó la descripción más detallada existente –todo un libro, de hecho– sobre las festividades populares de Ponce, el centro urbano por excelencia de la plantocracia hacendada en Puerto Rico (Quintero, 2003). Distinguió Marín entre tres tipos de fiestas bailables: los bailes de confianza de la clase alta, los bailes de reuniones en los casinos de artesanos y los bailes públicos en las calles o plazas. En los dos primeros se

24. Marín –abuelo materno de Luis Muñoz Marín, el patriarca populista del Puerto Rico moderno (Gobernador electo por amplias mayorías entre 1948 y 1964)– es un personaje sumamente interesante. Hijo ilegítimo de un hacendado y una esclava en el importante centro azucarero de Arecibo, fue reconocido y ayudado por su padre a sobreponerse a su "condición" a través de la educación. Tuvo que mudarse de su pueblo, donde las primeras familias conocían sus orígenes, a la ciudad progresista de Ponce, donde ante tanto inmigrante distinguido pudo camuflarlos, convirtiéndose en portavoz prominente de la plantocracia. Los libros biográficos de Ponce lo califican de "patricio".

observaba la etiqueta del baile. En cuanto a los casinos de artesanos, Marín enfatizaba que regía la "moderación y el orden" de esta clase "respetada y respetable" (1875, p. 51). Pero los bailes públicos eran licenciosos e inmorales

> Son los llamados bailes públicos, centros nada edificantes que la moral repele, y ante los que las buenas costumbres se sonrojan. No queremos ni debemos entrar en su pintura, porque el vigor de su colorido lastimaría los ojos del pudor y del buen sentido (Ibíd., p. 44).

y al enfatizar la importancia de los modales para el orden social, añade

> es de alta conveniencia moral que se pongan los medios indispensables á fin de que dichos bailes no degeneren en centros de crápula y de un desbordamiento que nos ha de llevar al caos de la disolución (Ibíd.).

Aunque, como mencionamos antes, los blanquitos de clase alta (varones, ¡claro!) acostumbraban asistir a estas fiestas, Marín señala de manera enfática que los pudorosos artesanos no osaban mezclarse con la crápula:

> no van a ellos como algunos creen ni los honrados artesanos, ni las mugeres que en algo se estiman: esta clase digna de toda consideración y respeto, tiene sus círculos honestos y cultos (Ibíd.).

Un dicho común a través de todo el Caribe Hispano, referente principalmente a los artesanos de color, es ser considerado "negro,

pero decente". En su lucha por que se les reconociera como parte de la emergente –respetable– civilidad, pero precisamente por sus orígenes populares, los artesanos debían ser especialmente cautelosos en circunstancias donde sus modales podían ser puestos a prueba. En su elegante descripción de *La Habana Artística*, publicada por la editorial oficial del gobierno, Serafín Ramírez no ve con malos ojos la afición al baile, incluso de "la clase de mulatos (...) la que más se distingue en estas danzas", pero manifiesta horror por que dicha afición "se convierta en pasión loca y vehemente... al ritmo revoltoso y picante con que se acompaña esa degeneración de nuestra contradanza llamada danzón [al que se incorpora] el ríspido sonsonete del guayo y el ruido atolondrador de los atabales" (Ramírez, 1891, p. 29).

El eco de los tambores (atabales) podía hacerle una mala jugada al más "respetable" mulato ante el más leve descuido

> El bombardino marca el compás... Como ya la cerveza está haciendo su efecto y el ron (...) los asomos de etiqueta han desaparecido y las parejas se aprietan y se estrujan á su gusto, con sumo placer por ambas partes (...)
>
> —¿que tal le ha parecido á usted el baile (...)?
>
> –Calla mujer, lo que es en otro no me cogen á mi ¡Y que mi hija alternando con las de Martínez, que son unas grifas (...)! Ya no se puede bailar en sociedad (...)
>
> Y no saben ustedes que la que así habla desciende en línea recta del negro más retinto que en la Isla se conoció (González García, 1893, p. 192).

Para ser aceptados como parte de la sociedad civil de la nación emergente, la mulatería decente, los "honrados hijos del trabajo", debían suprimir toda manifestación corporal de las emociones.

En una de sus aseveraciones de cierre, *El Carreño* explícitamente dictamina que:

> Acostumbrémonos á ejercer sobre nosotros todo dominio que sea necesario para reprimirnos en medio de las más fuertes impresiones. Los gritos descompasados del dolor, de la sorpresa ó del miedo, los saltos y demás demostraciones de la alegría y el entusiasmo (...) son enteramente característicos de las personas vulgares y mal educadas (p. 109).

Y concluye su libro de modales con toda una sección atacando los chistes y la risa.

Este ensayo ha intentado examinar algunas de las complejas interrelaciones entre clase, "raza" y género en ese umbral entre lo público y lo privado de las formas y códigos de los intercambios interpersonales recogidos en los modales y su "normatizaci6n" en las reglas de etiqueta. Hemos insistido que mientras en Europa la distinción entre lo bárbaro y lo civilizado en dichos intercambios manifestaba la dicotomía entre campo y ciudad, y se centraba pues en los modales de mesa, en sociedades marcadas por el "carimbo" del racismo que generó una sociedad esclavista, la dicotomía civilización-barbarie se representaba somáticamente, por rasgos distintivos que marcaban la diferencia en los cuerpos, y en la actividad social de movimiento y aproximación corporal por excelencia: el baile en pareja.

Sobrepasaría los límites decentes de un ensayo intentar un análisis del desarrollo de la etiqueta de baile desde la danza hasta las festividades de hoy. Pero espero haber mostrado que las relaciones de "raza" y género necesitan ser incorporadas en cualquier intento de análisis de clases de este fenómeno, como de cualquier proceso social en las sociedades caribeñas. Todos los autores citados en el cuadro que intenté presentar, escribieron desde una

clara perspectiva masculina de hombre blanco de las clases "superiores". En las primeras décadas del siglo XX el masculino *Carreño* fue sustituido en las escuelas públicas de Puerto Rico por la literatura producida desde el entonces emergente campo académico de la economía doméstica, donde respetuosas "misis" le imprimirían a la discusión sobre modales una perspectiva femenina (Ferguson, 1915), aunque retuvieran un orden constituido tanto por la visión de mundo patriarcal, como por la deferencia artesana de la prudencia y el decoro.

Ante la ruptura de aquel orden clasista establecido emerge –como bien explicó Ortega respecto del arte de Goya en la España del siglo XVIII y sugiere José Luis González (1980) para la plástica del Puerto Rico contemporáneo– un poderoso plebeyismo, que trasluce impugnación y representa una esperanza. Una esperanza que conlleva necesariamente un trastoque de las relaciones de clase y –en el Caribe nuestro–, de lo étnico-racial, sexista, generacional, sensual, en múltiples instancias de nuestra cotidianidad. La danza, descrita en el siglo XIX como una encarnación de la voluptuosidad, es desde el siglo XX considerada música fina y baile señorial (para Cuba, Acosta, 1989, p. 41; para Puerto Rico, Blanco, 1935, p. 106). La preocupación por los modales se enfoca ahora en músicas más abiertamente mulatas, como el merengue *apalmbichao*, la salsa y el perreo del reguetón, donde el protagonismo del ritmo no necesita camuflarse: se exhibe, desarrolla y se enfatiza. La preocupación es mayor cuando, además, la letra pierde toda inhibición en sus referencias al cuerpo y a los encantos sexuales. ¿Habremos perdido toda etiqueta en el baile? El cuerpo es –como espero haber demostrado– en nuestra historia y cultura un campo de lucha, negociaciones y transacciones y, como Eddie Santiago (1986) –uno de los más importantes artífices de la salsa erótica– solía gritar en sus soneos, los caribeños muy intensamente sentimos *¡fuego en la piel*!

Bibliografía

Acosta, L. (1989). From the Drums to the Synthesizer. *Latin American Perspectives*, XVI (2), 29-46.

Alberti, L. F. (1973). *Método de tambora y güira*. Santo Domingo: Editorial Cultural Dominicana.

Alonso, M. (1968 [1849]). *El Gíbaro*. San Juan: Editorial Cultural.

Alonso, M. (1982). *Enciclopedia del idioma*. Madrid: Aguilar.

Álvarez, L. M. (1992). La presencia negra en la música puertorriqueña. En González, L. M. (ed.), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico* (pp. 36-40). San Juan: CEREP.

Anónimo (1878). El baile y la música de nuestra danza. *Revista Puertorriqueña*. 30 de octubre.

Anónimo (1858). *Descripción de las fiestas reales que celebró la muy noble y muy leal ciudad de Puerto Rico con motivo del fausto natalicio del Serenísimo Príncipe de Asturias don Alfonso*. San Juan: Imprenta Acosta.

Blanco, T. (1935). Elogio a la plena. *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, I (1).

Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte.

Bonhart, R. K. (1988). *The Bonhart Dictionary of Etymology*. Nueva York: The H.W. Wilson Co.

Bonafoux, L. (1914 [1882]). El Carnaval en las Antillas. En Coll y Toste, C. (Ed.), *Boletín Histórico de Puerto Rico. Tomo XII* (110-111). San Juan: Tip. Cantero, Fernández y Co.

Bourdieu, P. (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.

Bousquié, P. (1994). *Le corps cet inconnu*. París: L'Harmattan.

Brau, S. (1909). *Hojas caídas*. San Juan: Tip. La Democracia.

Brau, S. (1956 [1882]). Disquisiciones Sociológicas sobre la danza puertorriqueña. En Fernández Méndez, E. (ed.) *Disquisiciones Sociológicas*. San Juan: UPR.

Brau, S. (1956 [1886]). La Herencia devota. En Fernández Méndez, E. (ed.) *Disquisiciones Sociológicas* (244). San Juan: UPR.

Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carreño, M. A. (1894). *Manual de urbanidad y buenas maneras*. San Juan: Imp. del Boletín Mercantil.

Casares, J. (1975). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gil.

Castro y Serrano, J. (1878). El baile. *Revista Puertorriqueña,* 1ro de octubre, 403.

Covarrubias, S. de (1979 [1611]). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la Lengua*. Ed. Facsimilar. Madrid: Turner.

Coopersmith, J. M. (1974). *Música y músicos de la República Dominicana*. Santo Domingo: Dirección General de Cultura.

Corominas, J. (1983). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición*. Madrid: Gredos.

Cueva, A. (1977). *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México: Siglo XXI.

Cueva, A. (1987). *La teoría marxista, Categorías de base y problemas actuales*. México: Planeta.

Cunningham, I. (1989, 90 y 92). *Comportamiento de riesgo al VIH y factores asociados*, San Juan: UPR.

Daniel, I. (1995). *Rumba, Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana U. Press.

Del Valle Atiles, F. (1887). *El campesino puertorriqueño*. San Juan: Tip. J. González Font.

Deleito y Piñuela, J. (1944). *...También se divierte el Pueblo (Recuerdos de hace tres siglos: Romerías/ Verbenas/ Bailes/ Carnaval/*

Torneos/ Toros/ Academias políticas/ Teatro. Madrid: Espasa Calpe.

Deschamps Chapeaux, P. (1971). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. La Habana: UNEAC.

Deschamps Chapeaux, P. (1976). *Los batallones de pardos y morenos libres*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Díaz Ayala, C. (1981). *Música cubana del Areyto a la Nueva Trova*. San Juan: Cubanacán.

Díaz Quiñones, A. (1993) Salvador Brau: la paradoja de la tradición autonomista. *La Torre*, vols. 27-28, pp. 395-414.

Duharte, R. (1884). El ascenso social del negro en el siglo XIX cubano. En *Dos aproximaciones a la historia de Cuba*. Santiago: Casa del Caribe.

Echegaray, E. de (1889). *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. Madrid: José María Faquita.

Elias, N. (1982 [1939]). *The History of Manners*. Nueva York: Panteón.

Elzaburu, M. de (Fabián Montes, Pseudónimo) (1878). La música de nuestra danza. *Revista Puertorriqueña*, 20, 406-407.

Enciclopedia Británica (1985). Chicago: University of Chicago Press.

Ferguson, G. J. (1915). *Home Making and Home Keeping*. San Juan: P.R., Bureau of Supplies, Printing and Transportation.

Ferré, R. (1986). *Maldito amor*. México: Joaquín Mortiz.

Fouchard, J. (1973). *La méringue, danse nationale d'Haïti*. Ottawa: Leménc.

Fundación Polar (1988). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.

Galán, N. (1983). *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-textos.

García, G. L. y Quintero Rivera, Á. G. (1982). *Desafío y solidaridad, Breve historia del movimiento obrero puertorriqueño*. San Juan: Huracán-CEREP.

García de Arboleya, J. (1859). *Manual de la isla de Cuba. Compendio de su historia, geografía, estadística y administración.* La Habana: Imp. del Tiempo.

García Gayó, G. (1959 [1946]. *Biografía del tabaco habano,* La Habana: Universidad Central de las Villas.

Gobineau, Arthur Conde de (1967 [1853-7] *The Inequality of Human Races,* N. Y.: H. Fertig.

González García, M. (1893). El baile. *La Ilustración Puertorriqueña* II (24), 192.

González, J.L. (1980). *El país de cuatro pisos y otros ensayos.* San Juan: Huracán.

Henríquez Ureña, P. (1984 [1929]). Música popular de América. *Boletín de Antropología Americana* 9, 137-157.

Hoetink, H. (1967). *The Two Variants in Caribbean Race Relations.* Londres: Oxford University Press.

Hoetink, H. (1985). *El pueblo dominicano: 1850-1900.* Santiago: UCMM.

Ianni, O. (1976). *Esclavitud y capitalismo.* México: Siglo XXI.

Ibarra, J. (1967). *Ideología mambisa,* La Habana: Inst. del libro.

Jahn, J. (1963). *Muntu: las culturas neoafricanas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Kossok, M. (1974). El contenido burgués de las revoluciones de independencia en América Latina. *Historia y Sociedad,* 4, 61-79.

Lenin, V. (1899 [1871]). *El desarrollo del capitalismo en Rusia.* México: Editorial de Cultura Popular.

López Sobá, E. (2013). *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe,* San Juan: Capicúa.

MacPherson, C. B. (1962). *The Political Theory of Possesive Individualism. Hobbes to Locke.* Londres: Oxford University Press.

Manzano, J. F. (1975). *Autobiografía de un esclavo* (ed. de Iván A. Schulman). Madrid: Guadarrama.

Marín, R. (1875). *Las fiestas populares de Ponce.* Ponce: Tip. El Vapor.

Moliner, M. (1987). *Diccionario de uso del español. Tomo I.* Madrid: Gredos.

Moore Jr., B. (1967) *Social Origins of Dictatorship and Democracy, Lord and Peasant in the Making of the Modern World.* Londres: Penguin.

Morales, J.P. (1895) El baile, la danza y los danzantes. En *Misceláneas.* San Juan: Suc. de J. J. Acosta.

Moreno Fraginals, M. (1953). Nación o plantación (El dilema político cubano visto a través de José Antonio Saco). En Le Riverend, J et al. *Estudios históricos americanos - Homenaje a Silvio Zavala* (pp. 241-272). México: El Colegio de México.

Moreno Fraginals, M. (1978). *El ingenio, complejo económico social cubano del azúcar.* 3 vols. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Moreno Fraginals, M. (1983). *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones.* Barcelona: Crítica.

Morse, R. M. (1971). *The Urban Development of Latin America 1750-1900.* Stanford: Stanford University Press.

Nolasco, F. de (1956). *Santo Domingo en el Folklore Universal.* Santo Domingo: Imp. dominicana.

Onions, C.T. (ed.) (1972) *The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles.* Oxford: Clarendon Press.

Ortiz, F. (1974). Prólogo. En Saco, J. A. *Contra la anexión.* La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Oxford Dictionary of English Etymology (1969). Oxford: Oxford University Press.

Parquette, R. L. (1988). *Sugar is made with Blood: the conspiracy of La Escalera and the conflict between empires over slavery in Cuba.* Middletown: Wesleyan University Press.

Pedreira, A. S. (1929). El Merengue. *Índice,* I (9), San Juan.

Pérez de la Riva, J. (1978). *El barracón, Esclavitud y capitalismo en Cuba*. Barcelona: Crítica.

Pérez Velasco, E. (1984). La lectura en los talleres de tabaco en Puerto Rico. *La torre del viejo*, I (2), 37-38.

Peris Menchieta, F. (1886). *De Madrid a Panamá: Gigo, Tug, Tenerife, Puerto Rico, Cuba, Colón y Panamá*. Madrid: s/ed.

Pichardo, E. (1955 [1849]). *Pichardo Novísimo o Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*. La Habana: Selecta.

Pino Iturrieta, E. (2000). La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XIX. En Peñín, J. (coord.). *Música iberoamericana de salón* (pp. 1-10). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Portuondo, J. A. (1961 [1943]). *"La Aurora" y los comienzos de la prensa y de la organización obrera en Cuba*, n.l. ¿La Habana?: Imprenta Nacional de Cuba.

Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes, una Antología Esencial*, Buenos Aires: CLACSO (también como http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/inicio.php).

Quijano, A. (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Lander, E. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO y UNESCO.

Quintero Rivera, Á. G. (1971). *Lucha obrera en Puerto Rico, Antología de grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña*. San Juan: CEREP.

Quintero Rivera, Á. G. (1977). *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1978). Socialista y tabaquero: la proletarización de los artesanos. *Sin Nombre*, VIII (4), 100-137.

Quintero Rivera, Á. G. (1986). El marxismo *dependentista* y el estudio de la historia del movimiento obrero en América Latina. *La torre*, XXXIV, 173-199.

Quintero Rivera, Á. G. (1988). *Patricios y Plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros*. San Juan: Huracán.

Quintero Rivera, Á. G. (1994). El tambor camuflado, la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada. *América Negra*, 8, 51-80.

Quintero Rivera, Á. G. (1996). The Somatology of Manners. En Oostindie, G. (ed.), *Ethnicity in the Caribbean, Essays in Honor of Harry Hoetink* (pp. 152-181). Londres: MacMillan.

Quintero Rivera, Á. G. (1997). Los modales y el cuerpo. Clase, raza y género en la etiqueta de baile. *Historia y Cultura*, 4 (5), 231-286.

Quintero Rivera, Á. G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á. G. (2000) Los modales y el cuerpo. Clase, raza y género en la etiqueta de baile. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, VI (3), pp. 11-44.

Quintero Rivera, Á. G. (2003). *Ponce: la capital alterna, Sociología de la sociedad civil y la cultura urbana en la historia de la relación entre clase, "raza" y nación en Puerto Rico*. Ponce: CIS-UPR y Ponceños de verdad.

Quiñones, F. M. (1888). *Conflictos económicos*. Mayagüez: Tip. Comercial.

Quiñones, F. M. (1889). *Historia de los partidos Reformista y Conservador en Puerto Rico*. Mayagüez: Tip. Comercial.

Ramírez, S. (1891). *La Habana artística*. La Habana: Imp. de la Capitanía General.

Real Academia Española (1990 [1732]) *Diccionario de Autoridades D-Ñ*. Madrid: Gredos.

Rivero Muñiz, J. (1942 [1931]. La lectura en las tabaquerías, *Revista Tabacos*: 113, La Habana, oct. 1942, 7-30.

Rodríguez Demorizi, E. (1971). *Música y baile en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispaniola.

Rodríguez Juliá, E. (1986a). *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: ICP.

Rodríguez Juliá, E. (1986b). *Una noche con Iris Chacón.* San Juan: Antilla.

Rodó, J. E. (1900). *Ariel,* versión digital Gutenberg org.

Sachs, C. (1943). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión.

Saco, J. A. (1974). *Contra la anexión*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Santiago, E. (1986). *Atrevido y diferente.* LP, TH AMF 2424. San Juan.

Sarmiento, D.F. (1930 [1845]). *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga.* Barcelona: Sopena.

Shaw, G. B. (1962). *Complete Plays.* Nueva York: Dodd.

Tapia y Rivera, A. (1928). *Mis memorias (1826-1882) o Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo.* Nueva York: De Laisne & Rossboro Inc.

Tönies, F. (1947 [1887]). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada.

Urfé, O. (1982). La música folklórica, popular y del teatro en Cuba. *La cultura en Cuba socialista* (pp. 151-173). La Habana: Ed. Letras Cubanas.

U.S. War Department (1899). *Census for the Island of Porto Rico.* Washington: Gov. Print. Of.

Villaverde, C. (1981 [1882]). *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Weber, M. (1946). *From Max Weber: Essays in Sociology* (H. H. Gerth y C. Wright Mills, eds.). Nueva York: Oxford U. Press.

Williams, R. (1976). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* Londres: Fontana.

Baile y ciudadanía*

Inspirado en la composición "clásica" conjunta de William Cepeda y Choco Orta, *Bomba corazón.*

¿Cómo comunicamos en el Caribe sentidos de pertenencia social? ¿Cómo se entrecruzan en esa comunicación identitaria formas emergentes de ciudadanía vinculadas a la comunicación mediática con modos ancestrales de interrelaciones comunales? ¿Cómo se entretejen estas formas y esos modos en las maneras de relacionarnos, y en los compromisos que conlleva el sentido de una historia compartida? ¿Cómo desafían esos posibles entramados los parámetros jurídicos en que se ha intentado enmarcar políticamente, en los últimos dos siglos, el sentido de ciudadanía?

Duelo y melancolía: el llanto y la risa

Generalmente se asocia la salsa –el principal movimiento musical identitario del Caribe hispano de las últimas décadas del siglo XX– con la alegría. Pero, como en otros escritos intenté explicar,[1] la alegría en la salsa es sobre todo una perspectiva, pues muchas composiciones salseras abordan temas muy tristes; tristeza,

* Del libro de Ángel G. Quintero Rivera (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (pp. 39-66). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

1 Sobre todo en mi ensayo de 1999 "¡Salsa y control!: la jubilosa transformación de la tristeza".

que dicha perspectiva pretende transformar en energía rehabilitadora de la vida, a través de la sonoridad y el baile. Es, por ejemplo, muy significativo, que la composición más emblemática de una de las orquestas de salsa que goza de una mayor popularidad en Puerto Rico –La Selecta, del proletario barrio de Puerta de Tierra (extramuros del San Juan colonial)– fuera, como la propia La Selecta la caracteriza, una canción-duelo. Dedicada a Luisito Maysonet, el trompetista de la Orquesta recién fallecido entonces, esta canción de 1972, que es todavía la que el público más le pide a La Selecta en bailes y espectáculos, comienza:

> Se ha escapado un angelito.
> Miren dónde va:
> Volando se ha ido
> aquel viejo amigo
> a la Virgen fue a adorar.
> Mi mente no captaba
> el porqué de esa visión:
> aquella cunita blanca
> que mis sueños quebrantó…
> se encuentran doce potencias ¡ay!
> reunidas en oración.

Coro: *¡Nadie se atreva a llorar! ¡Dejen que ría en silencio!*

Ante separaciones dramáticas y dolorosas, muchas sabidurías ancestrales, así como Sigmund Freud y sus seguidores desde los inicios del psicoanálisis,[2] han recalcado la importancia del duelo para retomar y renovar el ritmo vital que la melancolía de la

2. Ver por ejemplo el ensayo de Freud "Duelo y melancolía" publicado originalmente en 1917.

pérdida amenaza con paralizar. Separaciones que trastocan el sentido mismo de la vida, requieren del duelo para transformarse (y transformar la tristeza) en fuerzas que atisban nuevos caminos reconstituyentes para la continuidad renovada de la vida en el tiempo.

¡Nadie se atreva a llorar! ¡Dejen que ría en silencio!

En "La cuna blanca" el compositor salsero Raphy Leavitt, director de La Selecta, combina un catolicismo popular protagonizado por la Virgen[3] –la figura femenina a través de la cual se humanizó el Dios de la cristiandad en la materialidad corporal– con referencias a una afro-espiritualidad cimentada también sobre las "fuerzas" de la materia: "potencias" que también asumen corporalidad. La muerte evoca, en la canción-duelo, la "visión quebranta sueños" de una cuna, es decir, del arrullo al recién nacido. Su duelo transfigura, pues, el final, lo estático –con lo cual se asocia, por lo general, la muerte– en el fluir del vuelo infante, en la energía del movimiento de la "nueva" vida. Como señala la bailarina y coreógrafa afro-estadounidense Brenda Dixon Gottschild, en la afro-espiritualidad: "más que venerar 'productos' (algo *fijo*), se adoran *procesos*, dinámicas históricas y del fluir del *universo*" (1998, p. 10). Por ello, el duelo se manifiesta como la naturaleza, de maneras energéticas y colectivas: "Se encuentran doce *potencias* / reunidas…", en contraste con el rezo solitario inmóvil, como la

3. En mi libro *Vírgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular* (2003) analizo el catolicismo popular puertorriqueño con mayor detalle. Ver el ensayo "Vueltita con matilla al primer piso" en esta Antología.

danza comunal, muy presente en ritos de duelo entre afrodescendientes en América.[4]

¡Nadie se atreva a llorar!

Bomba y género: mandato y floreo

En el 2003 murió Catalino "Tite" Curet Alonso, el más importante compositor del principal movimiento musical del Caribe hispano de las últimas décadas, la salsa. Curet, un mulato criado en el Barrio Obrero de Santurce –uno de los principales sectores populares de la capital de Puerto Rico–, había sido a su vez cartero, literalmente un portador de la palabra escrita: casa por casa, de cuentas, documentos y algunos de los más privados escritos. El día de su entierro pude notar cómo turistas norteamericanos y europeos que vagaban por San Juan quedaban atónitos ante nuestro ritual mortuorio. A Curet Alonso lo despedimos bailando y cantando; nuestro duelo fue un belén.

Sobre el estribillo, cantado a coro, de "Un belén para Cortijo, un belén para Ismael, / un belén para don Tite, como le gustaba a él…" se lanzaban sucesivos bailadores a dialogar corporalmente con el tambor primo o subidor de la afrocaribeña música de

4. Javier Laviña (2007) evidencia documentalmente la importante presencia del baile en estos ritos funerarios. También lo hacen las investigaciones etnográficas de aquellos reductos más aislados de afrodescendientes en América, como son los palenques de cimarrones (Cárdenas Duque, 1986; Friedmann, 1991). Algunos estudiosos de la cultura afrovenezolana lo mencionan como práctica antigua ya desaparecida (Pollak-Eltz, 1991; Ramón y Rivera, 1990). Para la América anglófona y francófona Dena J. Epstein (1977) presenta una amplia evidencia documental. De hecho, su capítulo 3, *"The Role of Music in Daily Life"* se inicia con la subdivisión titulada *"Funerals".* Un muy interesante estudio específico referente a la isla de Trinidad, que experimentó tanto el colonialismo español y portugués, como el británico y francés, es el de Molly Ahye (2002).

bomba. En el LP donde se grabó "La cuna blanca", a esta composición le sigue otra canción-duelo titulada "En memoria de un hermano", que se inicia con repiqueteos de bomba. Detengámonos pues sobre esta música-baile, uno de los troncos formativos de la salsa.

La bomba es la música tradicional puertorriqueña más apegada a su herencia africana, equivalente a la rumba en Cuba, tumba en Haití y Curazao, *gwo-ka* en Guadalupe y bámbula en otras regiones del Caribe. Fundamentalmente, estas músicas son rituales de comunicación entre sonido y movimiento: entre toques rítmicos, cantos, repiqueteo de tambor y baile. Se caracterizan por el uso de, al menos, dos tambores, uno que lleva un ritmo básico (en la bomba, el buleador) y otro (el primo o subidor) que repiquetea, que elabora de forma improvisada, sobre ese toque básico, enormes variaciones rítmicas que estimulan la creatividad coreográfica. En la voz folklórica, el buleador "manda" y el primo "florea" (Muñoz, 1966, p. 88).

Contrario a la tradición europea en la que a partir del siglo XVI ante un creciente predominio de la melodía, los tambores fueron relegándose paulatinamente al papel de acompañantes, en estas músicas afrocaribeñas marcadas por la continuidad temporal que representó la trata esclavista, continuaron siendo fundamentales para la elaboración musical. Esta se genera sobre todo en el diálogo creativo entre bailador y tocador, como más adelante explicaremos, entre el espacio y el tiempo. Los bailadores, en parejas o en grupo, siguen el toque básico del buleador, mientras a nivel individual desarrollan variadísimos movimientos creativos en controversia improvisadora con el subidor. Es muy significativo culturalmente que, en el tipo de sociedad desde donde emergió esta música con la que colectivamente despedíamos bailando al gran compositor salsero, su ritual simbólico comunicativo sea que el colectivo manda y el individuo florea.

Surgida de grupos humanos a los cuales se había privado de la palabra –los esclavistas acostumbraban agrupar esclavos procedentes de distintas regiones africanas que hablaban diferentes lenguas para que no pudieran comunicarse entre sí–, la lírica de la canción en este tipo de músicas ocupa un lugar secundario. La comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean en la sonoridad de la percusión, en los cantos o bailes), con los toques de tambor y con las expresiones corporales. Como reza el dicho popular: "Cuando la bomba ñama, el que no menea oreja menea nalga".[5]

Los cantos son de tipo responsorial, es decir, de llamada y respuesta entre un cantante solista y el colectivo a coro. El coro establece –con un estribillo que se repite constantemente– la idea básica de la canción, mientras el solista improvisa variaciones en torno a esa idea central; variaciones que en la bomba tradicional son más melódicas y rítmicas que en la letra propiamente. Por ejemplo,

Coro	Solista
Yubá, yubá,	(que) Yubá, yubá
Yubá la mariné,	Yubá la mariné,
repícame esta bomba	(que) repícame esta bomba
Yubá la mariné	y repícala otra vez.

Nuevamente, el colectivo a coro manda y el solista individual florea.

A los dos tambores básicos de bomba (como a los de sus músicas hermanas en el Caribe y Brasil) se les identifica también por

5. Dicho recogido por el estudioso Manuel Álvarez Nazario (1960).

género.[6] Contrario a lo que el predominio del canto en Occidente podría llevarnos a sugerir, al buleador, o tambor más grave, se le identifica como "hembra" y al subidor, el tambor más agudo, como "macho" (Saavedra Reyes, 1999).[7] En algunas de nuestras tradiciones orales se asocia la profundidad del "afinque" del toque básico con la madre tierra, y ésta, naturalmente, con la fecundidad. Además, algunos informantes nos recuerdan que el cuero de cabra, por sus embarazos, resulta flexible, mientras que el del chivo macho es más rígido, por lo que puede tensarse más, produciendo sonidos más agudos. Los bailadores –tanto en colectivo, como individualmente– pueden ser hombres o mujeres. Ambos siguen los toques básicos del tambor hembra, pero cuando improvisan individualmente, lo hacen en controversia con el tambor macho. En el ritual comunicativo de estas músicas, pues, la hembra manda y el macho florea, algo muy significativo para sociedades donde el tronco familiar es fundamentalmente matrilineal.

Distinto a la bomba, el merengue dominicano se estructura rítmicamente sobre un solo tambor –la femenina tambora–. No obstante, la tambora usa doble parche, es decir, se cubren de cuero tensado ambos extremos: uno es cubierto con cuero de cabra y el otro de macho cabrío (Saavedra Reyes, 1999, p. 23). En ese sentido, se concentran en un mismo instrumento funciones que ejercen dos en la mayoría de las bombas afroamericanas (la

---

6. Como a "los palitos" o la clave, y a numerosos agentes sonoros en las músicas tradicionales atravesadas de visiones míticas, según apunta el musicólogo cubano Leonardo Acosta (1982, p. 147).

7. En términos generales, hemos detectado confusión entre algunos informantes, producto tal vez de la intervención de "moldes occidentales" en expresiones afro de culturas constituidas desde ambos troncos formativos. La identificación del tambor más agudo como macho y de sonoridad más grave como hembra es la más común en toda afro-América; así aparece, por ejemplo, en las tumbadoras cubanas y los bongoes.

puertorriqueña y sus géneros hermanos). El cuero de cabra, de afinación más grave, se toca con un palito a *baqueta* y con la mano ágil (en la mayoría de las personas, la derecha). Este provee la "zapata" básica del ritmo, mientras el más agudo macho se percute con la zurda que "repiquetea". El parche hembra manda, por lo cual, aún tratándose de un instrumento "hermafrodita", se lo denomina en términos femeninos: la tambora. Allá también pues, aun con todo el machismo que acostumbran exhibir las letras de sus merengues, la hembra manda y el macho florea.

Los sonidos van marcando el transcurrir del tiempo; la organización de esos sonidos en música resulta en una forma de expresar nociones sobre lo temporal, como una de las dos coordenadas básicas en donde se vive la vida. El tambor hembra –con los toques básicos– y el colectivo en coro –con el ritmo del estribillo– establecen un tiempo recurrente que, sin embargo, no es homogéneo ni lineal, sino internamente heterogéneo y "sincopado" (sobre lo que más adelante abundaremos). Mientras tanto, el tambor macho y el solista enriquecen la regularidad temporal con las enormes e impredecibles variaciones del repiqueteo o el soneo, según el caso, con las insospechadas elaboraciones de la improvisación creativa.[8] Por momentos parece que el repiqueteo rompe

8. Esto constituye ya una criollización "mulata", pues en la tradición africana es el tambor más grave el que improvisa o ejerce función "parlante". Es una práctica que retienen las expresiones musicales rituales afroamericanas más "negras": el tambor *bonkó-enchemiyá* entre los ñañigos o carabalís cubanos (de la tradición Abakuá, hoy Guinea, Gabón y Camerún), el *ngoma* (tambor) "caja" de la tradición bantú (hoy Congo y Angola), y el *iyá* o "tambor madre" de los tambores *batá* yoruba (o lucumí, hoy fundamentalmente Nigeria) (Saavedra Reyes, 1999, pp. 29-34). Argeliers León (1984) señala que en la rumba cubana (como en la bomba puertorriqueña) los sonidos agudos pasaron a ocupar la voz dialogante: "cambios estructurales del grave al agudo se verifican, a no dudarlo, por influencia de lo acostumbrado en la música europea occidental donde los planos agudos son más elaborados".

con la recurrencia, pero en realidad la complejiza en sus infinitas indeterminaciones internas, pues no se considera buen sonero ni repicador del macho quien al improvisar "pierde la clave" (el ritmo del patrón métrico implícito). Como en varios de los aspectos previos, respecto del tiempo (sus variaciones, quiebres y recurrencias) la hembra y el colectivo mandan, y el macho y la individualidad florean.

Resulta interesante que estas funciones diferenciadas del tiempo femenino y masculino en los tambores de bomba concuerden con el conocimiento que según la antropóloga Margaret Mead se ha acumulado de múltiples investigaciones etnográficas sobre las variaciones por género de las concepciones del tiempo:

> Podemos examinar los ritmos psicológicos y observar… la vida de una mujer, con sus transiciones claramente definidas [el tiempo recurrente] de la desfloración, embarazo, parto, crianza y menopausia… su ciclo mensual [el bajo continuo] de una alta y una baja de tensión [sincopado] y de receptividad, mientras que el cuerpo se prepara infatigable [el bajo *ostinato*] para una eventual fertilización, que puede llegar o no [como el desenlace impredecible de la seducción bailable], y compararlo con el estado de incertidumbre del hombre, en momentos llenos de alicientes [el repiqueteo] y de repente de melancolía [los silencios prolongados]…parece no tener un ritmo… Finalmente tenemos las conclusiones de los estudios de la endocrinología… según las cuales las mujeres tienen una capacidad para realizar trabajos continuos [el bajo continuo *ostinato*]… mientras que los hombres tienen la capacidad para la movilización de repentinas reservas de energía [el repiqueteo], seguidas de una necesidad de descanso (Mead, 1994, pp. 179-180. Entre corchetes míos en alusión a los tambores de bomba).

Las oscilaciones tipo "columpio" de la mujer danzante pueden contraponerse, de hecho, a los movimientos más bruscos o contrastantes del bailarín varón tanto en las bombas caribeñas, como en el flamenco. Según una descripción de 1774 en Jamaica "*The female dancer is all languishing, and easy in her motions... as in her ordinary walking...; the man, all action, fire and gesture...*" (citado en Epstein, 1977, p. 40).[9]

Como ya se ha señalado, en la bomba puertorriqueña y sus géneros emparentados, el baile se ejecuta siempre en diálogo con los tambores. En estas músicas, es la manera de materializar en el espacio el tiempo que los tambores expresan: el tiempo recurrente del buleador, con oscilaciones corporales sencillas, y la complejidad temporal de las múltiples indeterminaciones del repiqueteo (las "repentinas reservas de energía" para usar los términos de Margaret Mead), con las enormes posibilidades expresivas de los movimientos del cuerpo.[10] No es fortuito que en el Caribe "[*the*] *best drummer and finest dancer hold positions of esteem in the community*" (Herkovits, 1937, p. 263)[11]. La máxima bíblica de "el verbo se hizo carne" en el Belén de la cristiandad podría tener otro sentido en sociedades donde la comunicación fundamental no era verbal: *el tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante*, y el baile constituirá, por tanto, la base central de las identidades.

9. "La bailarina es esbelta y suave en sus movimientos, como en su andar habitual; el hombre es pura acción, fuego y gestos".

10. Para más detalles sobre la *bomba* y para numerosos ejemplos visuales y auditivos de sus variaciones, el lector puede examinar el "ensayo" en formato DVD "Bambulaé sea allá, La bomba y la plena, compendio histórico-social", que preparé en conjunto con el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez, como la sección de "Trasfondo histórico y social" del DVD del especial televisivo del Banco Popular, Paloma Sua directora, *Raíces* publicado en 2001.

11. "[El] mejor percusionista y el más fino bailarín son considerados en muy alta estima por la comunidad".

A mediados del siglo XX, cuando Puerto Rico se embarcó con optimismo en un programa de modernización industrial, la musicóloga principal del país, María Luisa Muñoz, señalaba que la bomba –*ghettoizada* en algunas familias "folklóricas"– parecía condenada a morir (1966, p. 88). En los comienzos de la televisión, un perspicaz y exitoso empresario captó las potencialidades de este nuevo medio respecto de la masificación de la comunicación social, e invitó al percusionista negro Rafael Cortijo –formado en la tradición de la bomba de los "rumbones callejeros de esquina"– a tocar con su Combo en el televisado *Show del mediodía*. Cortijo llevaba ya unos diez años como percusionista profesional, acompañando a diversas agrupaciones y orquestas reconocidas en variados establecimientos y en la radio. Cuando fundó su propia agrupación musical no estaba pensando en un rumbón comunal de bomba, sino en su experiencia con el baile social en clubes nocturnos y cabarets, y en la difusión mediática del disco en la radio y (¡con suerte!) en la televisión emergente. Incorporó el piano, el bajo y los vientos metal al conjunto percusivo. No obstante, contrario a las orquestas tradicionales de baile, la percusión retuvo –como en los rumbones– su rol protagónico. El Combo de Cortijo fue la primera agrupación comercial de la música popular tropical en colocar la percusión en la línea frontal. Pero la línea frontal percusiva no estaba constituida por buleador y subidor, sino por el conjunto de instrumentos que se había ido estableciendo como típico en las orquestas antillanas de baile latino: congas, bongoes, timbales y la llamada "percusión menor" (maracas, güiro, "palitos" o claves y cencerro) que comúnmente tocan los propios cantantes, quienes además coreografían frente al público la canción. Cortijo incorporó a su repertorio –tanto en los bailes de clubes como en el televisivo *Show del mediodía*– numerosas bombas, tradicionales y de reciente composición, transfiriendo este tipo de música de su contexto comunal original a una amplia difusión societal mediática. Las letras comenzaron a adquirir una mayor

importancia, sobre todo en las improvisaciones de su cantante solista Ismael Rivera: "Un belén para Cortijo, un belén para Ismael, un belén para don Tite…"

Década y media después, "Tite" Curet Alonso, quien se reconocía discípulo de esa tradición, llevó un paso más allá el quiebre de la tradicional *ghettoización* comunal de la bomba, incorporándola como importante ingrediente en la libre combinación de formas de la entonces emergente, transnacional y amplia, "ensalada" híbrida salsera (Quintero Rivera y Álvarez, 1990).

Sin embargo, en su entierro, a comienzos del presente siglo, fundamental para el duelo que nos permite seguir desarrollando su salsa, entonamos y bailamos un belén, "un belén para don Tite…" que significativamente combina el deferente "don" con el familiar, informal, "Tite" (no Catalino, ni Curet).

Belén... antes del verbo, el tambor y el duelo

No se ha investigado suficientemente la trayectoria de la denominación "belén" para el rito funerario de tambor y bailarín en bomba. Algunos informantes señalan que proviene del *créole* francés *bel air*, como melodía o canto, pero, contrario a la asociación del informante referente al canto, en Martinica, "*Dans le bélair, chant et danse sont donc indissociables, mais la danse est bien l'essentiel*" (Rosemain, 1993, p. 54).[12] En algunas lenguas africanas, la palabra *bèlè* significa orar, invocar a los dioses (Ibíd., p. 100); y en Martinica los *bélairs* (frecuentemente deletreados, de hecho, sencillamente como *bele*) (Cyrille, 2002) adoptaron un doble significado relacionado: como cántico bailable para "*accompagner le défunt sur le chemin de sa nouvelle vie, qui*

12. "En el belén, el canto y la danza son, por lo tanto, indisociables, pero la danza es lo principal".

le conduira auprès de ses Ancêtres" (Rosemain, 1993, p. 75)[13] y como el tambor pequeño que repiquetea en ese canto "esencialmente bailable", ejerciendo la función parlante de los ritmos del dios de la fertilidad: duelo abierto a la vitalidad del futuro (Ibíd., p. 115).

Existen muchas similitudes entre términos de la bomba puertorriqueña y el *créole* de Haití, Martinica y Guadalupe, por lo que "belén" muy bien podría ser una castellanización del *bele* o *bélair.* Aún así, inevitablemente, nuestro español sugiere también la referencia al cristiano nacimiento del Niño Dios, a la aurora de la encarnación del Verbo y, como encarnación al fin, lo fundamental de la expresión corporal o el baile. Otros informantes reiteran que se trata de una celebración de la vida de algún notorio tocador o bailador de bomba muerto, aunque en ocasiones, el término se usa sencillamente para denominar el cierre de una secuencia de variantes de bomba en el ritual dancístico, es decir la bomba de cierre o final, aun fuera del ritual mortuorio. La secuencia lineal del tiempo –nacimiento-vida-muerte– queda, como en el *bélair,* trastocada con la concepción de que el final es también un comienzo: tanto el canto bailable que acompañará al difunto en su "nueva vida" con los ancestros, como la aurora de la encarnación del Verbo, el Belén que vio nacer al Niño.

"…aún así con mi presagio",

canta Ismael Rivera en "El incomprendido",

"¡belén! tendré tu nombre a flor de labios, y moriré."[14]

---

13. "Acompañar al difunto en el camino de su nueva vida, lo que lo conducirá a sus ancestros".

14. Composición del también célebre cantante, el mulato claro Bobby Capó, según soneada por Ismael Rivera en el LP *Eclipse total* (1975). El "belén" de la letra no es de la partitura original, sino añadido por el sonero.

Es significativo que los *jazz funerals* de Nueva Orleáns manifiesten también dicha transformación de la concepción temporal. Como señala su estudiosa Helen A. Regis: "*The occasion of celebrating someone's death through music and dance are complicit in the murder of the one they are mourning and the normal order of events is reversed.*" (2000, p. 753).[15] También lo es que en el ritual funerario del Palenque de San Basilio, cerca de Cartagena en Colombia, los cantos "contengan un claro mensaje erótico" (Cárdenas, 1986, p. 290) y que en sus bailes de la cumbiamba y el bullarengue –antecedentes de la cumbia– (Ibíd., p. 282) su movedizo "centro" se traslade entre los brazos y el vientre. Es decir, en la coreografía del rito mortuorio en este reducto de antiguos cimarrones, el final se vincula, como en las marchas funerales de Nueva Orleáns, precisamente con el comienzo, con la seducción que abre posibilidades al alumbramiento. En el vudú haitiano, el sensual baile "banda", que la gran la antropóloga y coreógrafa afro-estadounidense Katherine Dunham describe como "*A hip-grinding, sexually cathartic dance dedicated to Guedé... god of death and cemeteries*" (Dunham, 1969, p. 274)[16] se baila tanto en los ritos funerarios, como en el carnaval, y durante períodos de "descanso" en ritos ceremoniales (Ibíd.). Un estudioso posterior añade que este baile simboliza la reencarnación: "*The idea is that the person who dies and is buried will germinate into a new life*" (Frank, 2002, p. 112)[17]. Y, en ese sentido, el final es, a su vez, un recomenzar. Su investigación recalca que, aunque visiblemente erótico "*there is a great deal of hip twisting and abdomen*

15. "La ocasión de celebrar la muerte de alguien a través de la música y el baile los hace cómplices del asesinato de aquel por quien están llorando, y se invierte el orden normal de los acontecimientos".

16. "Un baile sexualmente catártico y de cadera para Guedé... dios de la muerte y los cementerios".

17. "La idea es que la persona que muere y es enterrada germinará en una nueva vida".

rolling" (Ibíd.)[18] no se visualiza el baile banda como "exhibicionismo sexual", sino como triunfo sagrado sobre la muerte, en el que, hacia el final de la ceremonia, aparece con frecuencia Guedé.

> *Nadie se atreva a llorar. ¡Dejen que ría...!*

Con un belén (¿tendrá relación con *Guedé*?... ¿con *belè*?) –"un belén de bomba y plena", como repite la canción– conmemoramos la vida de don Tite, Cortijo e Ismael; la vida de quienes "trascendieron" la bomba *salseándola,* incorporándola transformada a la música popular bailable transnacional. Nunca escuché, en mis investigaciones etnográficas, que alguien dentro de la tradición comunal de la bomba les reprochara lo que un purismo folklórico podría tachar como "adulteración" de la tradición. Al contrario, en general celebran su exitoso tránsito mediático… aunque en su muerte (¡en la de los tres!) se recurriera, como en los *bélairs,* al duelo de un belén comunal tradicional.

Ñáñigo al cielo

Veinte años antes de la fundación de *Cortijo y su combo,* en 1934 y en los inicios de un proceso que, eventualmente llevaría al mundo a bailar con las músicas "mulatas" de América –el jazz y luego rock afronorteamericanos; la samba y bossa nova afrobrasileños; la rumba, cumbia, calypso, reggae, beguine, souk, salsa… entre las múltiples músicas caribeñas internacionalizadas–, uno de los principales poetas del Caribe, el gran artífice de la palabra Luis Palés Matos, subrayó cadenciosamente desde Puerto Rico la comunicativa subversión del baile:

18. "Hay mucha torsión de cadera y movimiento de abdomen".

> Por la encendida calle Antillana
> va Tembandumba de la Quimbamba
> –Rumba, macumba, candombe, bámbula–
> entre dos filas de negras caras.
> Ante ella un congo –gongo y maraca–
> ritma una conga bomba que bamba.
>
> Culipandeando la Reina avanza,
> y de su inmensa grupa resbalan
> meneos cachondos que el gongo cuaja…
> y la molienda culmina en danza (1974, p. 219).

El crítico cultural Rubén Ríos Ávila, en un muy inteligente comentario contemporáneo al poema de Palés Matos, señala:

> Para la Reina Tembandumba, la danza es un estado del cuerpo. No se danza solamente en el ritual (…) del acto dancístico,[19] sino que hay cuerpos para los cuales moverse equivale a una alevosía del movimiento, a una manera de estar y seducir. [El caminar de Tembandumba] es un atentado contra el desplazamiento dócil del cuerpo sujeto a las oficialidades del decoro (…) Tembandumba reina en la calle, en la calle caribeña antillana. No es una abstracción filosófica de la danza como idea en movimiento, sino una red nerviosa de humores e incitaciones, un vector libidinal que atenta contra la mirada inerme del que la mira (2002, pp. 168-169).

En su análisis, Ríos privilegia otro poema de Palés donde “la transgresión toma la forma de una fiesta”, una manifestación ritual de ciudadanía. En el poema “Ñáñigo al cielo”, un miembro de

19. Idea sobre la cual enfatiza Antonio Benítez Rojo (1997).

la sociedad secreta de los Abakuá (¿Curet, Cortijo, Ismael?), o sencillamente un ejecutante de la semi-rural bomba de Loíza,[20] pone a bailar al cielo de la cristiandad:

> El ñáñigo sube al cielo…
> con meneo contagioso
> de caderas y omoplatos.
> –Las órdenes celestiales
> le acogen culipandeando– (Palés Matos, 1974, pp. 233-234).

Continúa Ríos: “Si en Valery la danza existe para darle cuerpo a una pirueta de la idea, a un fantasma de la cabeza, en Palés la danza parece emigrar de la cabeza y asentar su poderío en el culo (…) es culipandeo. No se trata del espacio acumulativo de la cristalización de la idea, sino del espacio del gesto y el ritmo” (2002, p. 171).

Aún lo sugerente de la remirada contemporánea de Ríos a Palés, y la importancia de reconocer y recalcar el carácter transgresor del baile, ese “emigrar corporal de la danza” –de la cabeza al trasero, del francés Paul Valery al antillano Palés– retiene la larga y poderosa concepción “occidental” de la radical separación iluminista de mente y cuerpo. Si la danza caribeña tiene que abandonar la cabeza para asentarse en el culo, se fetichiza aquel mundo donde la expresión somática ha ocupado, como la esclavitud “racial”, un lugar fundamental; el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfrenada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresora comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el

20. José Fernández Morales (1999) apunta que en los bailes de bomba urbanos denominaban “ñáñigo” a la bomba de Loíza, como manera de estigmatizar su carácter más africano.

intento de romper –en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía– con esa dicotomía conceptual.

Como reza un anónimo soneo salsero recogido en la calle rompiendo en síncopas con rimas internas los tradicionales octosílabos de la versificación tradicional hispánica:

> Naturaleza
> o Dios,
> para cada quien, la llave,
> aunque no me dio
> belleza,
> me dio
> bastante sabor:
> Me pintó
> de este color,
> muchos piquetes pa'l baile,
> y me dio
> *tremenda*
> *cabeza*,
> para meterle a la clave.

La "gravitación" monoteísta frente a la heterogeneidad dialógica

En varios trabajos previos he argumentado que la propuesta de muchos de los más lúcidos analistas del Caribe en torno a la centralidad de la plantación para el análisis de los inicios de la formación cultural caribeña es sólo parcialmente correcta. Conduce a análisis, a mi juicio, desvirtuantes si se concibe la plantación como la estructura productiva hacia la cual "gravitan" las relaciones sociales y las dinámicas políticas y culturales; no resulta del todo incorrecta si, por el contrario, la concebimos en términos

de las contradicciones dialécticas que suponía: plantación y contra-plantación, esclavitud y cimarronería. Más que la estructura de la plantación, fue esta tensión dialéctica, muy variable de región en región, intrínsecamente relacionada a su tensión colonial formativa entre ansias libertarias y realidades impuestas, el verdadero "esqueleto" o dinámica cultural común en ese variado Caribe "que se repite", para usar la imagen del agudo analista y novelista cubano Antonio Benítez Rojo (1989).

La formación cultural del Caribe no se da, pues, centrada en torno a un particular "modo de producción", sino que se da descentrada. No se constituye en torno a un núcleo estructural aglutinante, sino en un proceso de tensión. Ello, sobre todo, cuando parte de este proceso atraviesa necesariamente formas –en ocasiones descarnadas y en otras camufladas– de relaciones interétnicas que la estructura de poder (interna y/o externa) intenta racializar para legitimarse. Es decir, intenta legitimarse descartando, excluyendo en forma definitiva con el concepto biológico de "raza", que conlleva el hecho de que los humanos nos encontremos divididos de manera irremediable. Por otro lado, las luchas contra-hegemónicas ciudadanas se presentan indefinidas e inclusivas. Se trata de un proceso de tensión también, porque las ansias libertarias frente a la esclavitud arrastran necesariamente la tara o presencia de su recuerdo: al ser una historia económica que ha quedado marcada somáticamente y donde la historia se lleva en la piel, inevitablemente se generan "distinciones" visuales evidentes entre sus posibles o potenciales ciudadanos.

La formación cultural descentrada que va a dar cuenta de nuestra hibridez y heterogeneidad choca con la tradición histórica de sus metrópolis coloniales y con la trayectoria de la "modernidad occidental" y sus principios ordenadores del conocimiento. Estos, que se plantean como "universales", se centran en la noción de "sistema", como conjunto complejo ordenado por leyes básicas

reguladoras a través de las cuales todo "gravitaría" hacia su centro: monismo laico muy posiblemente relacionado con su tradición monoteísta. En los tan universales campos entrelazados de la música y el baile, expresiones por las cuales más habría de darse a conocer internacionalmente el Caribe, el monocentrismo conceptual de la "modernidad occidental" presionaba hacia una sistematización ("racionalización", en términos de Weber (1958)[21] donde, como en la Ley de la gravedad de Newton, todos los elementos sonoros debían gravitar en torno a un principio central).

Como intento demostrar en el libro *¡Salsa, sabor y control!* (1998), el proceso racionalizador, con su secularización "progresista" sobre todo a partir del siglo XVII con la expansión mundial de la llamada "modernización occidental", "liberó" la expresión sonora de su ámbito comunal inmediato del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte. La individualidad floreadora pasaría, pues, a mandar. Comenzó a primar entonces, de hecho, la idea de la "composición": un creador individual que, previo a que los músicos tocaran, habría pensado y elaborado los posibles desarrollos de unas ideas sonoras. Ello presuponía la noción de la pieza musical como sistema, como universo definido, delimitado: con un principio, desarrollo, clímax y final identificables al oído. También presuponía, como en todo sistema, las posibilidades del examen racional de la relación entre sus componentes y las leyes que debían gobernar dichas posibles relaciones (Finkelstein, 1960). En lo sonoro, en un contexto de creciente individualización asociado a la emergencia de un capitalismo cimentado sobre el lucro individual, todos los elementos de una pieza debían gravitar en torno

21. Análisis más detallado en Quintero Rivera (1998, cap. 1).

al principio central de la expresión individual, que es la tonada.[22] Todo extraordinario desarrollo de todo recurso sonoro (armonía, ritmo, texturas, timbres...) se entendía como "complementario" –como un floreo– y, por tanto, supeditado, a las leyes de la tonalidad y al centro de la gravedad tonal, que pasó, pues, a mandar.

La creciente complejidad en la división social del trabajo durante el desarrollo capitalista industrial moderno (inicialmente identificado con Occidente) fue manifestándose a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono a conjuntos polivocales (de varias voces) cada vez más complejos y, a su vez, internamente jerarquizados y centralizados. Hacia el siglo XIX, la gran música sinfónica "occidental" presentaba la imagen de su gran industria. Como ésta, la música sinfónica manifestaba la tensión entre una producción colectiva (muchas personas tocando) y el diseño o control individual (lo que una persona componía y dirigía); entre el enriquecimiento extraordinario de las capacidades comunicativas individuales (del compositor) y el empobrecimiento o creciente pasividad del papel de la mayoría (los "ejecutantes") en la comunicación producida. Este desarrollo, contradictoriamente extraordinario y, a su vez, limitante, significó la dominación de la composición sobre la improvisación, y de la expresión (individual) sobre la intercomunicación (comunal).

Concomitantemente, este desarrollo representó el predominio del canto sobre el baile. Es significativo que fuera precisamente en el siglo XVII que el término "orquesta", originalmente una palabra griega que refería al "lugar para bailar" dejara de utilizarse para denominar un sitio, convirtiéndose en el término que nombraba a un amplio y jerarquizado tipo de conjunto instrumental

22. Sumamente sugerente, aunque no del todo convincente, es el excelente estudio de Janos Marothy (1974). Respecto del punto arriba señalado, ver sobre todo su Capítulo 1 *"The Bourgeois Ego in the Form System of Music"*.

sonoro (Boorstin, 1994, pp. 196 y 406). Paralelamente, el concepto (griego también) de "coro" que originalmente hacía referencia a un acompañamiento grupal teatral (es decir, performativo) simultáneamente cantante y bailador, se transformaba en una agrupación exclusivamente de canto prácticamente inmóvil. Lo verbal reinaría sobre lo corporal, lo que supuestamente significaba también el predominio de lo conceptual sobre los sentidos o las sensaciones, y de la mente sobre la naturaleza.

El intento "racionalizador sistematizador" fue precisamente eso: un *intento* –¡muy poderoso!–, pero sólo un intento pues, sobre todo a nivel de la ejecución –de la *performance*– no logró concretarse, y afloraron allí a menudo sus contradicciones. Como bien pueden haberse fijado aquellos lectores que tocan algún instrumento, cantan o bailan, en el *performance* se quiebra la distinción entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre lo elaborado-establecido y lo espontáneo.[23]

Estas tensiones, siempre presentes en la tradición occidental al nivel del *performance,* quedaron evidenciadas ante la emergencia de otra manera de hacer música –más performativa– que emanaba de un contexto social e histórico diferente, con otras concepciones de la naturaleza, el mundo, y su tiempo, donde la expresión individual sólo se daba en la solidaridad comunal: la colectividad manda y el individuo florea. En ellas, pues, la expresión es necesariamente comunicación: el estribillo comunal manda y el soneo individual florea. En este contexto socio-histórico diferente, las heterogeneidades de tiempos fragmentados o discontinuos por la colonialidad del poder, manifestadas a través del polirritmo, se expresan de maneras descentradas y atraviesan toda "pieza" que,

23. Ver al respecto Said (1991).

a su vez, combina siempre la estructura dramática de la composición individual con la apertura impredecible de la improvisación en cadena, donde cada individuo florea en encadenamientos comunicativos que demarcan los sentidos comunales de ciudadanía. Esa otra manera de hacer música se enmarca, además, en una racionalidad diferente, inseparable de lo corporal, pues la coordenada del tiempo –en este caso, heterogéneo y múltiple– necesariamente se materializa en las coordenadas espaciales; es decir, en la espacialización del tiempo que representa el baile.[24] Como resume su experiencia haitiana la gran folklorista, bailarina, coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham, antes citada:

> Bailábamos… no con la tensión de la posesión o el escapismo de la hipnosis o de la catarsis, sino como imaginaba que una danza debía ejecutarse *cuando el cuerpo y el ser estaban más unidos*, cuando forma, flujo y éxtasis personal devenían en una *exaltación propia de un estado superior de la existencia* (1969, p. 109; mis cursivas).[25]

Nos referimos a una música que se constituye en diálogo entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes. No es fortuito que, como son los *bélairs* aun hoy en Martinica, uno de los significados ancestrales del baile sea la expresión creativa de ritos de fertilidad –es decir, de la continuidad de la especie–, que perpetúa la seducción (aunque jamás concluye en cópula) y, en ese sentido,

---

24. Ver nota 5, p. 91 de esta edición.
25. Traducción de A. Benítez Rojo. "*We danced, not as people dance in the houngfor, with the stress of possession or the escapism of hypnosis or for catharsis, but as I imagine dance must have been executed when body and being were more united, when form and flow and personal ecstasy became an exaltation of a superior state of things.*" Sobre Dunham ver Clark (2002).

constituye una apertura indeterminada del *foreplay* erótico y, simultáneamente, un rito de ciudadanía, como comunicación entre cuerpos que llevan la cultura y la historia marcadas en la piel.

En la centrípeta tradición "sistematizadora" occidental, por el contrario, es la sonoridad hacia donde gravita el movimiento, ya que no se participa desde el baile en la elaboración de lo sonoro sino que se baila lo que los músicos ejecutan: piezas en cuya conformación, los bailarines no han participado para nada. Paralelo al desarrollo de la composición, donde la elaboración de las ideas sonoras se centralizaban en el compositor y el director de la agrupación musical (funciones que recaían comúnmente en la misma persona), fue desarrollándose en el baile "occidental" la noción del "coreógrafo" en la cual se nucleaba también la creatividad danzante. Sobre una música ya establecida por el compositor en la partitura y previo a su ejecución, el coreógrafo elabora las secuencias de movimientos o figuras que "interpretarán" los bailarines. La danza se tornó así mucho más compleja y elaborada con el arte del coreógrafo, a la vez que la centralización de la función creativa restringía las posibilidades innovadoras de los bailarines "ejecutantes".

El carácter centrípeto de los avatares de la danza en Occidente se expresó en el principio estético central de su transformación en arte: el torso erecto del *ballet*. Como ha examinado de manera tan lúcida la coreógrafa afro-estadounidense mulata, *performer* y estudiosa, Brenda Dixon Gottschild:

> *In traditional European dance aesthetics, the torso must be held upright for correct, classic form; the erect spine is the center –the hierarchical ruler– from which all movement is generated. It functions as a single unit. The straight, uninflected torso* (…) *acts as the absolute monarch, dominating the dancing body. This vertically aligned*

> *spine is the first principle of Europeanist dance, with arm and leg movements emanating from it and returning to it. The ballet canon is organized around this center.*
>
> *Like the straight, centered spine of its dancing body, Europe posited itself as the center of the world, with everything else controlled and defined by it. (...) this structural principle [as] a microcosm of the post-Renaissance, colonialist world view* (1998, pp. 8-9)[26].

Con una sólida formación en el *ballet* clásico, y combinando sus meticulosos análisis de la danza "mulata" estadounidense –tanto de concierto (George Balanchine) como de cabaret (Earl "Snake Hips" Tucker de la era del *jazz-swing*)– con los estudios de Robert Farris Thompson (1974; 1980 y 2005) sobre la gestualidad y el baile en la África subsahariana occidental, Gottschild contrasta los principios rectores del *ballet* con la supuesta vulgaridad del *Africanist dancing body: "Africanist dance idioms show a democratic equality of body parts. The spine is just one of many possible movement centers; it rarely remains static*" (Ibíd.).[27] Por este motivo lo caracteriza como

26. "En la estética de la danza tradicional europea, el torso debe mantenerse erguido para una forma correcta y clásica; la columna vertebral erguida es el centro, la regla jerárquica, desde la que nace todo el movimiento. Funciona como una sola unidad. El torso recto, sin flexionar (...) actúa como el monarca absoluto al dominar el cuerpo danzante. Esta columna vertebral alineada verticalmente es el primer principio de la danza europeísta, con movimientos de brazos y piernas que emanan de ella y vuelven a ella. El canon de ballet se organiza alrededor de este centro.
Al igual que la columna vertebral recta y centrada del cuerpo danzante, Europa se posicionaba como el centro del mundo y controlaba y definía todo demás. (...) Este principio estructural representaba [como] un microcosmos de la visión de mundo posterior al Renacimiento, colonial".

27. "Cuerpo danzante africanista: "Los modismos de baile africanista muestran una igualdad democrática entre las partes del cuerpo. La columna vertebral es solo uno de los muchos posibles centros de movimiento; rara vez permanece estática".

"policéntrico", cuando su descripción más bien apuntaría a lo que he denominado yo como "descentrado y polirrítmico":

> *movements may simultaneously originate from more than one focal point (the head and the pelvis, for example)* (...) *The component and auxiliary parts of the torso –shoulders, chest, rib cage, waist, pelvis– can be independently moved or articulated in different directions (forward, backward, sideward, or in circles) and in different rhythms* (Ibíd.)[28].

Fue desde el danzante mundo afroamericano y su emergente "estructura sentimental"[29] descentrada (que valora la heterogeneidad y la tensión dialógica, forjada en las luchas oblicuas de la cimarronería y cimentada sobre un politeísmo abierto, característico de la religiosidad afroamericana) que cocolos y *tembandumbas* habrían de desafiar la expansión global homogeneizante del intento sistémico iluminista centralizador sonoro de la "modernidad occidental". Con su historia y cotidianidades atravesadas por una heterogeneidad de tiempos –súbitas rupturas, mitos ancestrales, futuros re-trabajados, rituales cíclicos, continuas recomposiciones, utopías reverberantes– y una simultaneidad de presencias de distintas índoles y naturalezas, más que a través de impugnación alguna, los desarrollos de alternativas constituyeron el desafío (Carvalho, 1996 y 2002). Frente al baile centrado en el torso erecto, en una "espina dorsal" hacia y desde la cual se conformarían

28. "Los movimientos pueden originarse simultáneamente en más de un punto focal (la cabeza y la pelvis, por ejemplo) (...) El componente y las partes auxiliares del torso (hombros, pecho, caja torácica, cintura, pelvis) pueden moverse o articularse independientemente en distintas direcciones (hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados o en círculos), y a distintos ritmos".
29. Me apropio acá del concepto "*structure of feeling*" del analista cultural británico Raymond Williams (1961 y 1983).

los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile mulato, poli-céntrico o descentrado, espacializó una estructura sentimental diferente. Este tipo de alternativas indirectamente representarían brechas democratizantes anticoloniales en el terreno de la hegemonía.

Además de la expresión espacial o el baile desde distintas partes del cuerpo en diálogo unas con otras (que podían generar, en ocasiones, armonía y, en otras, una constante tensión creativa), las músicas mulatas otorgaron voz propia a la dinámica de la combinación de tonos, es decir, a la armonía (tonal) y, sobre todo, al ritmo. Contrario al centralismo de la melodía en la música occidental, la elaboración armónica y rítmica en las músicas mulatas no se supeditó a un sólo principio ordenador unidimensional (la tonada), más bien se estableció sobre un diálogo entre estos tres elementos centrales de la sonoridad. Cuestionando la pretensión unidimensional centralizante o centrípeta, el diálogo descentrado entre tonada, armonía y ritmo representó y representa una exploración de las complejidades entre lo cantable y lo bailable, entre el ser y el convertirse; de aquí la importancia, en el movimiento, de la seducción –el desplazamiento polirrítmico de *Tembandumba*– como invitación abierta indeterminada.

La seducción como futuro indeterminado o temporalidad "abierta" está estrechamente emparentada con las estéticas de la opacidad que el etnomusicólogo brasileño José Jorge de Carvalho (1999) muy imaginativamente examina con gran rigurosidad y detalle en los rituales afro-religiosos, y que muy pertinentemente él contrasta con la tradición musical "erudita" de Occidente. Camuflar la realidad del misterio, como estrategia estética que reconoce su importancia e inherente secretividad, choca con una racionalidad cada vez más exacerbada que la musicología occidental asume de los intentos weberianos a los que nos referimos algunos párrafos atrás, y cuyo contraste con las músicas nuestras continuaré de inmediato.

Las claves y el orden anti-orden de la síncopa y el baile

Una de las manifestaciones más importantes de los juegos entre melodía, armonía, forma y ritmo en las músicas afroamericanas, que evidencian claramente su distanciamiento respecto del centralismo "sistematizador" de la modernidad occidental, se expresa en lo que se denomina en la música como los "metros": los patrones que ordenan el transcurrir sucesivo de la composición. A partir del siglo XVII, la música de esa entonces incipiente modernidad fue estructurándose isométricamente, es decir, con acentos regulares recurrentes, confundiendo, como bien argumenta el musicólogo cubano Leonardo Acosta, "ritmo y medida, originada por la gradual absorción del ritmo por la medida, por el compás" (1982, p. 237). La regularidad de los acentos se tornó muy importante para el desarrollo occidental de su polifonía, de su énfasis en una elaboración melódica más sofisticada y compleja. Como bien señala uno de los pioneros de la Etnomusicología, John Blacking

> *Polyphony depended on mensuration, on the* strict organization of rhythm *so that the different singing parts would* fit. *And mensuration is the chief feature of* dance *music* [bailables grupales, previo al baile en parejas], *which was a vital activity of the peasants* (1973, p. 74. El destacado es mío)[30].

En la medida que la función principal de la notación musical fue pasando de ser una forma de registro de las sonoridades que producían los músicos y cantantes, a un conjunto de "instrucciones" del compositor hacia los "ejecutantes", los compases fueron

30. "La polifonía dependía de la medición, de la estricta organización del ritmo para que las diferentes partes del canto coincidieran. Y la medición es la característica principal de la música de baile [bailables grupales, previo al baile en parejas], que fue una actividad vital para los campesinos".

respondiendo de manera más directa a dicha organización estricta del ritmo, a la mensura que cuadraba las distintas voces de su polifonía en desarrollo (*"so that the different singing parts would fit"*,[31] repitiendo a Blacking).

En el siglo XX, la gran música occidental (a través de compositores como Stravinsky, Bartók o Hindemith, y del impacto en ella de las músicas afroamericanas: de Villa-Lobos, Amadeo Roldán, la rumba, el tango[32] y el jazz, por ejemplo) experimentó un incremento en el interés en torno a las variaciones en los ritmos y metros,[33] a través del desarrollo de composiciones donde la métrica simple ternaria y binaria fue enriquecida con –o sustituida por– metros más complejos, como 5/8, 7/16, 13/16. Esta música mantuvo, no obstante, la subdivisión en términos de unidades equivalentes: 5 unidades de tiempo de corchea por compás, o 7 ó 13 semicorcheas en cada compás, para los ejemplos mencionados.[34]

En su proceso de constitución como formas propias de expresión sonora (que coincide además con la conformación de sentidos propios de ciudadanía) las músicas afroamericanas mulatas resistieron la tentación –y la presión– civilizatoria de sistematizar a la manera occidental, su métrica y su ordenación temporal sucesiva. En el surgimiento de la primera música de salón criolla

31 "Para que las diferentes partes del canto encajen".

32. Sobre los orígenes y la naturaleza afroamericana del tango ver el minucioso estudio de Vicente Rossi (1926) quien evidencia también el impacto del tango en Europa. Enfatiza este origen además el reciente libro de Farris Thompson (2005).

33. La erudita investigación de Curt Sachs (1953) recalca en su último capítulo la importancia del impacto del *jazz* en los metros de la música clásica occidental del siglo XX. Menciona, también, aunque de manera secundaria, la rumba.

34. Ello asumía como inevitable lo que Igor Stravisnky denominaba la "cronomía" (1952. También citado por Acosta, 1982), pero no quisiera que se perdiera el hilo del argumento con estos detalles "técnicos".

caribeña –la danza en Cuba, Puerto Rico y Curazao, a mediados del siglo XIX y, de manera parcial, el merengue dominicano– la óptica civilizatoria denunciaba su supuesto "defecto en forma": la incongruencia métrica entre lo que debían tocar la mano derecha y la izquierda en el piano; es decir, entre su canto –la melodía (o *singing parts*, en la terminología de Blacking)– y su *basso ostinato* que definía su ritmo bailable.

Sin abandonar la pretensión de un enriquecimiento y desarrollo melódicos propios (extraordinario en los *spirituals* y los toques de santo, pero presente con mayor o menor intensidad en muchas de las músicas "mulatas"), éstas han intentado mantener la ordenación sucesiva de la composición en el estilo métrico heredado de la tradición africana: a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas, lo que se conoce en la vertiente caribeña-tropical de estas músicas como "las claves".

El término "claves" originalmente refería a un instrumento musical sencillo constituido por dos palitos entrechocantes que –de las clavijas que sujetan dos piezas distintas en la construcción– desarrollaron los obreros (muchos, seguramente mulatos y negros libres) en los astilleros de La Habana en la época colonial, según relata en un excelente ensayo el antropólogo cubano Fernando Ortiz (2000, p. 9). Pero es extraño que Ortiz no se percatara que, además de clavos de madera, el término "clavijas" refiere a los clavos alrededor de los cuales se enrollan las cuerdas en instrumentos como la guitarra española, la bandurria, el laúd o la mandolina, para ir tensándolas hasta conseguir la afinación o el tono "adecuado", la sonoridad "sincrónica": simbólicamente, "la letra" del alfabeto tonal con el cual se elaborarán "las frases y oraciones" de las melodías. La transferencia abreviada del término a un instrumento de percusión que dicta métricamente la sonoridad "diacrónica" (es decir el transcurrir de la composición en el tiempo) abrigó, pues, camufladamente, una fundamental recolocación

de perspectivas. Ello, además, porque "clave" en música significaba desde antes "el signo que indica al principio del pentagrama de qué sistema (de lectura aplicable a la notación musical) se trata" (Moliner, 1994, p. 644). En términos tonales: clave de Sol, clave de Fa, etc. Fernando Ortiz tampoco hace alusión alguna a ello, lo que no le permite percatarse de todo el amplio y profundo significado que el uso del término tenía: transferir el principio ordenador de lo sonoro de lo tonal sincrónico, a la percusión diacrónica.

Y es que las claves no eran dos palitos cualquiera que emitían un sonido al golpearse uno con otro (una forma de producir sonoridad que los arqueólogos registran desde 5000 años antes de Cristo). Ortiz es muy específico al describir la forma de tocarlo: la clavija que sujeta la mano izquierda se mantiene fundamentalmente inmóvil recibiendo el golpe de aquella oscilante de la mano derecha.

> El secreto de la habilidad del tocador de clave consiste en formar con los dedos y la palma de la mano izquierda una caja de resonancia y en mantener muy suelto el palito hembra, de modo que, más bien que sujeto, éste descanse libremente sobre el soporte formado por los dedos, los cuales a su vez cierran la cavidad resonadora produciendo así una gran sonoridad aguda y limpia, al percutir el palito macho sobre la madera (2000, p. 9).[35]

Según explica esta cita de Fernando Ortiz, como los tambores de bomba, las clavijas de las claves se diferencian también por género (femenina y masculina) (Benítez Rojo, 1997, p. 21). La clavija hembra se mantiene libre y a su vez incólume, simbólicamente enraizada en la madre tierra, en el no-tiempo de la eternidad; mientras el "palito" macho, oscilante (nómada), marca el transcurrir

35. También Orovio (1992, p. 110).

temporal –el metro– al golpearla.[36] La hembra –¡no sujeta!– libremente manda… aunque el oscilante macho la golpee.[37]

Con su sonido preciso, fuerte y seco, e incorporación inherente de las relaciones de género, las claves nacidas en los astilleros habaneros fueron muy prontamente sustituyendo los golpes de las palmas de las manos, golpes con los cuales los participantes de eventos músico-bailables acostumbraban a marcar el golpe básico recurrente (o metro) del transcurrir temporal del evento. "Clave" fue, pues, significando tanto el instrumento también conocido como "los palitos", como la función central que pasó este a ejecutar: el ordenamiento metronómico de la pieza musical o el intercambio sonoro y, comúnmente –como adelantamos con la cita de Blacking–, bailable. No hay que olvidar los otros significados significativos (reiteración adrede) de esta palabra:

> llave, *cifra* o conjunto de signos cuyo significado sólo conocen ciertas personas (comúnmente *magos*) que se emplea para secretos, …*algo que contiene la explicación de una cosa que, sin ello, resulta inexplicable* (Moliner, 1994, p. 644. Mis cursivas, excepto la primera).

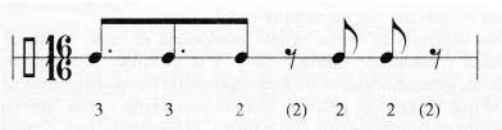
Razón tuvieron los músicos salseros norteamericanos Charley Gerard y Marty Sheller para centrar en la clave su explicación para músicos de la musicalidad latina:

36. Aunque carezco de evidencia como para afirmarlo categóricamente, es posible que el término *clave* se halla afianzado también por asociación a la palabra "clava" (paradójicamente femenina) que refiere a "porra, cachiporra, maza, palo… que se emplea como arma" (i.e. para golpear) (Moliner, 1994, p. 644).

37. No quisiera ¡de ninguna manera! que el descubrimiento del significado de género de esta práctica musical se utilizara para justificar la siempre injustificable –pero tan históricamente enraizada y compleja– violencia doméstica.

> *...the rhythmic formula which provides the foundation of salsa. It is only through a thorough appraisal of the relation of clave to every feature that one can see how the parts of the music fit together. The word carries connotations, such as "key", "code", "keystone", which hint at its importance in the music* (1989, p. 13)[38].

Aunque las claves son métricas "rítmicas", no debe confundirse –como fue ocurriendo en la isomérica occidental– la clave con el ritmo: las claves constituyen patrones de ordenación métrica (del tiempo sucesivo) –equivalente al *un*-dos, *un*-dos... del 2/4 europeo, o al *un*-dos-tres, *un*-dos-tres... del 3/4, etc.– que subyacen a toda una composición o a un segmento definido de una composición. Sobre cada clave se elaboran numerosos ritmos distintos y combinaciones polirrítmicas que definen o caracterizan los diversos géneros que conforman una tradición musical. La clave 3-2, por ejemplo, está tan difundida en África que el etnomusicólogo Arthur Morris Jones (1978) señala que tanto por su ubicuidad como por su forma típica, merécele llamarse "el tema musical africano."



[39]

Según el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez

38. "La fórmula rítmica que proporciona la base de la salsa. Es solo a través de una consideración exhaustiva de la relación de la clave con cada característica que uno puede entender cómo encajan las partes de la música. La palabra lleva connotaciones, como "llave", "cifra", "base", que insinúan su importancia en la música".

39. Agradezco al compañero etnomusicólogo Luis M. Álvarez esta trascripción y largas conversaciones respecto de este análisis.

Es también predominante en la expresión musical puertorriqueña –como en muchas otras de la América mulata, aunque en Cuba se haya bautizado como "cinquillo *cubano*"–



y subyace métricamente –en diferentes *tempos*– tanto a algunas de las más señoriales danzas del siglo XIX, como a la más bullanguera *guaracha,* a algunas variantes de bomba o a la plena festiva, al melancólico seis mapeyé, y a las combinaciones polirrítmicas de la salsa. Ha sido definida, de hecho, como "*a sense of polyrhythm subjected to the unity of* tempo" (Storm Roberts, 1979, p. 7)[40] Desde la regularidad del punto de vista occidental, la clave 3-2 sería como "*two measures that are treated as if only one* (...) *strong first part and an answering second* [*expressing*] *the call and respond structure common in Africa"* (Ibíd., p. 4[41]).

La notación musical es un gran aporte occidental al registro de lo sonoro,[42] fundamental para su análisis. Las músicas afroamericanas "mulatas" confrontan el problema de registrar sonoridades y prácticas de elaboración sonora que combinan principios occidentales, con los heredados de la tradición africana, como la ordenación

40. "Una sensación de polirritmia sujeta a la unidad de tempo".
41. "Dos medidas que se tratan como si fuesen solo una (...) primera parte fuerte y una segunda que responde [expresando] la estructura de llamada y respuesta común en África".
42. Conviene recalcar que previamente a que las partituras sirvieran como "instrucciones" del compositor a los "ejecutantes", la notación se había ido desarrollando en Occidente, según adelantamos, como registro de prácticas trasmitidas por la costumbre o la tradición oral, inicialmente, sobre todo, en los intentos letrados de los monasterios para diferenciar sus cantos sagrados de la oralidad profana.

metronómica en claves.[43] La clave 3-2 se ha registrado pues, en la notación "occidental", de diversas maneras. El cinquillo –arriba transcrito– responde más bien al ritmo hispano-árabe que define a la habanera, donde en lugar de sólo un acento al iniciar el metro, contiene tres, aunque siempre fijos.[44] Por el contrario, los salseros norteamericanos Charley Gerard y Marty Sheller, sobre una base combinada del estudio de la música cubana, por un lado, y sus vivencias salseras, por otro, transcriben la clave así (1989, p. 15).



Combinan un primer compás hispano-árabe tipo habanera con un segundo compás de golpes y silencios de la tradición africana negra. He optado para mis análisis la transcripción del etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez (la primera acá ilustrada), no sólo por ser más fiel a cómo lo oigo, sino también porque responde de manera más clara a su función de metro, a la manera de las prácticas sonoro-bailables del África negra o sub-sahariana.[45] En este, la habanera no sería su definición, sino un ritmo que comparte, como otros, dicha ordenación métrica. No es, a mi juicio, coincidencia que a la tumbadora hembra (en la rumba) se le denomine también "Tres-dos", como a esta clave. La hembra manda también en la clave, sobre la cual las melodías florean.

43. Problemática que abordan directamente Alejandro Cardona y Diego Díaz (2000) en su manual pedagógico.

44. En la tradición folklórica puertorriqueña se conoce el cinquillo como el ritmo *café-con-pan*, según las investigaciones de Luis Manuel Álvarez.

45. Cardona y Díaz la transcriben igual, aunque en 4/4, y con una concepción similar de su función metronómica (ejemplo 1b) (2000, p. 68). También Lise Waxer (2002, p. 43). El 16/16 de Álvarez nos permite agrupar la clave entera en un sólo compás, facilitando su función analítica.

Examinando el influyente *latin tinge* en la sonoridad afroestadounidense, el musicólogo John Storm Roberts caracteriza a la composición en clave 3-2 como "*a way of incorporating into European measure, the basic Western African rhythmic pattern*" (1979, p. 7)[46]. Al intentar ordenar en la notación de la modernidad occidental composiciones en métrica de clave (sobre todo en los compases tipo binario –o "binarizados"– predominantes de 2/4, 4/4 y 6/8) se produce una irregularidad en los acentos que la musicología occidental ha denominado como formas *sincopadas* que, según esta disciplina, caracteriza *a todas* las músicas mulatas. La métrica en claves rompe con la regularidad temporal y genera, para oídos "eurocéntricos" (y para el paradigma newtoniano de la filosofía de la "ciencia moderna") la imagen de una particular disposición al caos. Como señala la voz "autorizada" del *Harvard Dictionary of Music*, "*Syncopation is..* (...) any *deliberate* disturbance *of the* normal *pulse of meter*" (Apel, 1982, p. 827; mis cursivas)[47]. Sobreentiende esta fuente por "normal", obviamente, la isométrica occidental.

Heterogeneidad y utopía: baile y ciudadanía

A través de un rico polirritmo de voz propia, de una métrica de claves, del diálogo tenso (a-sistémico) entre melodía, armonía y ritmo, y entre las distintas partes del cuerpo danzante, por un lado, y la combinación del sentido dramático de la canción con la apertura improvisatoria de los soneos, repiqueteos y descargas, por otro, las músicas afroamericanas "mulatas" intentaron reunir el canto con el baile y, concomitantemente, la composición

46. "Una forma de incorporar a la medida europea el patrón rítmico básico de África occidental".

47. "La síncopa es (...) cualquier alteración deliberada del pulso normal de la métrica".

con la improvisación, lo conceptual estructurado con la espontaneidad corporal, y la expresión individual de tipo societal con la intercomunicación comunal. Mandato y floreo se entretejen en expresiones indisolublemente vinculadas a un sentido compartido de pertenencia; en términos contemporáneos, al ámbito de la ciudadanía.

Las danzantes músicas mulatas afroamericanas han sido unas de nuestras expresiones más importantes para demostrarle el valor de la heterogeneidad y las diferencias a un mundo obsesionado con la idea de un solo principio rector centralizador, sea el Dios único del monoteísmo, sea el capital, la espina dorsal de nuestra biología, el tiempo lineal científico uniforme, o la racionalidad. Ante los muy poderosos y variados procesos centrípetos homogeneizantes de la modernidad occidental y su globalización, nuestras danzantes músicas "mulatas" han camuflado a nivel sonoro y danzante la fuerza de maneras distintas de expresar y sentir territorialidades y tiempos. Bailar salsa en estas últimas décadas (como antes son, cumbia, bomba, guaracha, bélairs, *beginne, souk,* o *calypso*) tal vez ha sido para muchos en el mundo –como claramente en el ámbito popular caribeño y su diáspora– una vía camuflada de manifestar desde la alegría, en el orden anti-orden de la síncopa, en la comunicación gestual entre dos cuerpos que manifiestan espacialmente tiempos heterogéneos, la posibilidad de que las cosas podrían ser y expresarse de otro modo.

En esos libres y espontáneos "diálogos" entre la elaboración melódico-armónica tonal del relato-canción y los muy diversos bailables ritmos afroamericanos –son, guaracha, rumba, bomba, plena, merengue, seis, aguinaldo, *reggae,* cumbia, vallenato, samba, *hip-hop,* guajira, tamborito...– que combinan de mil formas –sincrónica y diacrónicamente– las más elevadas elaboraciones salseras como las de Catalino "Tite" Curet Alonso (combinaciones que redefinen los parámetros territoriales de la ciudadanía

y nuestros espacios culturales),[48] se manifiesta también una expresión pre-discursiva del cuerpo, donde mito, historia y cotidianidad se entrecruzan en elaboraciones polirrítmicas sobre la posibilidad de la utopía: donde un belén anuncia las aperturas de un recuerdo. Como parafraseaba Eddie Palmieri, en su LP *Justicia*, el musical neoyorkino *West Side Story*: *Someday... somewhere...* (Algún día… en algún lugar…)

Todos los argumentos de este ensayo requieren matizarse y elaborarse más. Los comparto aquí apretados, a grandes rasgos, para estimular desde el comienzo mismo de su lectura, la reflexión sobre fenómenos que parecen a primera vista irrelevantes para los debates sobre la comunicación mediática y las nuevas formas de ciudadanía, y que constituyen sin embargo, elementos centrales de lo que algunos teóricos han llamado nuestro "inconsciente colectivo", formas propias de comunicar identidades y sentidos de pertenencia. Y es que, además de gozar, manifestamos simultáneamente diversas formas de cómo somos (incluyendo lo que hemos sido y podríamos ser)[49] entretejiendo cuerpo y cultura: componiendo, tocando, tarareando, cantando y, sobre todo, bailando.

> Por la encendida calle antillana,
> rumba, macumba, candombe, bámbula,
> va Tembandumba de la Quimbamba…

48. Más en mis ensayos "'*La gran fuga*': las identidades socio-culturales y la concepción del tiempo en la música *tropical*" (1997) y "¡No me digan que es muy tarde, ya! La temática del tiempo en tres momentos de la poética salsera" (1999b).
49. A partir del estudio de la música de los puertorriqueños de Nueva York, la etnomusicóloga Roberta Singer (1982) titula su tesis doctoral *My Music is Who I am and What I Do*, citando a uno de sus informantes.

Bibliografía

Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Álvarez Nazario, M. (1960). Historia de las denominaciones de los bailes de bomba. *Revista de Ciencias Sociales*, IV (1), 59-73.

Apel, W. (1982). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Argeliers, L. (1984 [1974]). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.

Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte.

Benítez Rojo, A. (1997). Significación del ritmo en la estética caribeña. En Fiet, L. y Becerra, J. (eds.). *Caribe 2000: definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales* (pp. 9-23). San Juan: UPR.

Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Boorstin, D. (1994). *Los creadores*. Barcelona: Crítica-Grijalbo.

Cárdenas Duque, R. (1986).La música en el palenque de San Basilio. *Anales del Caribe*, 6, 278-290.

Cardona, A. y Díaz, D. (2000). *¿Dónde está la Má Teodora? La lectura musical basada en principios rítmicos afroamericanos*. Heredia: Nuestra Cultura S.A.

Carvalho, J. J. de (1996). Traditions, and Simultaneity of Presences. En Soares, L. E. (org.). *Cultural Pluralism, Identity, and Globalization* (pp. 414-456). Río de Janeiro: UNESCO-ISSC-EDUCAM.

Carvalho, J. J. de (1999). Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental. En Cruces, F. (coord.). *Antropología*. Número dedicado a *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música*, 15/16, 59-90.

Carvalho, J. J. de (2002). Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable. En García Canclini, N. (coord..). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural* (pp. 97-132). México-Madrid: OEI-Santillana.

Clark, V. A. (2002). "Katherine Dunham's Tropical Revue". En Sloat, S. (ed.). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk, How Movement Shapes Identity* (pp. 305-319). Gainesville: University of Florida Press.

Cyrille, D. (2002). Sa Ki Ta Nou (This belongs to us), Creole Dances of the French Caribbean. En Sloat, S. (ed.). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk, How Movement Shapes Identity* (pp. 221-244). Gainesville: University of Florida Press.

Dunham, K. (1969). *Island Possessed*. Garden City, N.J.: Doubleday.

Epstein, D. J. (1977). *Sinful Tunes and Spirituals, Black Folk Music to the Civil War*, Urbana: University of Illinois Press.

Farris Thompson, R. (1974). *African Art in Motion*. Berkeley: University of California Press.

Farris Thompson, R. (1980). An Aesthetic of the Cool, West African Dance. En Hill, E. (ed.). *The Theater of Black Americans* (pp. 99-111). Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Farris Thompson, R. (2005). *Tango: The Art History of Love*. Nueva York: Pantheon.

Fernández Morales, J. (1999). *Análisis sobre los cantos de bomba recogidos en Cataño (1918-1965)*. Tesis 176 de Maestría presentada en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan.

Finkelstein, S. (1960). Social Origins of Melody. En *Composer and Nation: The Folk Heritage of Music*. Nueva York: International Publishers.

Frank, H. (2002). Haitian Vodou Ritual Dance and Its Secularization. En Sloat, S. (ed.). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk,*

How Movement Shapes Identity (pp. 109-113). Gainesville: University of Florida Press.

Freud, S. (1993 [1917]). Duelo y melancolía. *Obras completas. Tomo XIV.* James Strachey (org., com. y notas) (pp. 235-256). Buenos Aires: Amorrortu.

Friedmann, Nina S. De (1991). Lumbalu: ritos de muerte en el Palenque de San Basilio. *América Negra*, 1, 65-86.

Gerard, C. y Sheller, M. (1989). *Salsa! The Rhythm of Latin Music.* Crown Point: White Cliffs Media Company.

Gottschild, B. D. (1998). *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and Other Contexts.* Westport-Connecticut: Praeger.

Herkovits, M. J. (1937). *Life in a Haitian Village.* Nueva York: Alfred Knopf.

Jones, A.M. (1978). *Studies in African Music*, 2 vol. Londres-Nueva York: Oxford University Press.

Laviña, J. (2007). Religiosidad popular y resistencia. Ponencia inédita presentada en el *Segundo Seminario Internacional de Estudios Afroiberoamericanos.* San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Marothy, J. (1974). *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian.* Budapest: Akademiai Kialó.

Mead, M. (1994 [1949]). *Masculino y femenino.* Madrid: Minerva.

Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español.* Madrid: Gredos.

Molly Ahye (2002). In Search of the Limbo. An Investigation into Its Folklore as a Wake Dance. En Sloat, S. (ed.). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk, How Movement Shapes Identity* (pp. 247-261). Gainesville: University of Florida Press.

Muñoz, M.L. (1966). *La música en Puerto Rico, Panorama histórico-cultural.* Sharon-Connecticut: The Troutman Press.

Orovio, H. (1992 [1981]). *Diccionario de la música cubana.* La Habana: Letras cubanas.

Ortiz, F. (2000 [1935]). *La clave xilofónica de la músic*a *cubana*. Mérida: Cuba Ediciones.

Palés Matos L. (1974 [1937]) Majestad Negra. *Poesía (1915-1956).* San Juan: EDUPR.

Peterson Royce, A. (1977). *The Anthropology of Dance.* Bloomington: Indiana University Press.

Pollak-Eltz A. (1991) *La negritud en Venezuela*. Caracas: Lagoven.

Quintero Rivera, Á. (1997). *'La gran fuga'*: las identidades socio-culturales y la concepción del tiempo en la música *tropical.* En Fiet, L. y Becerra, J. (eds.). *Caribe 2000: Definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales* (pp. 24-44). San Juan: UPR.

Quintero Rivera, Á. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á. (1999a). ¡Salsa y control!: la jubilosa transformación de la tristeza. *La canción popular,* 14, 137-139.

Quintero Rivera, Á. (1999b). ¡No me digan que es muy tarde, ya! La temática del tiempo en tres momentos de la poética salsera. En Fiet, L. y Becerra, J. (eds.). *Un convite de poetas y teatreros. Memorias del Tercer Simposio de Caribe 2000* (pp. 81-108). San Juan: UPR.

Quintero Rivera, Á. (2003). *Vírgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular.* San Juan: CIS-Universidad de Puerto Rico.

Quintero Rivera, Á. G. y Álvarez, L. M. (1990). La libre combinación de las formas musicales en la salsa. *David y Goliath,* 57, 45-51.

Ramón y Rivera, L. F. (1990 [1969]). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Regis, H. A. (2000). Blackness and the Politics of Memory in the New Orleans second line. *American Ethnologist,* 14 (1), 752-777.

Ríos Ávila, R. (2002). *La raza cómica, El sujeto en Puerto Rico.* San Juan: Callejón.

Rivera, I. (1975). *Eclipse total.* LP. San Juan-Nueva York: TICO y FANIA (TSLP 14000, serie 0598).

Rosemain, J. (1993). *Jazz et Biguine, Les musiques noires du Nouveau Monde.* París: L'Harmattan.

Saavedra Reyes, C. (1999). *Compendio de percusión afrolatina.* Heredia: Fundación UNA.

Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo. A Study in Music History.* NuevaYork: W.W. Norton & Co.

Said, E. W. (1991). Performance as an Extreme Occasion. En *Musical Elaborations.* Nueva York: Columbia University Press.

Singer, R. (1982). *My Music is Who I am and What I Do.* Tesis de Doctorado. Bloomington: Indiana University.

Storm Roberts, J. (1979). *The Latin Tinge, the Impact of Latin American Music on the United States.* Nueva York: Oxford University Press.

Stravinsky, I. (1952). *Poética musical.* Buenos Aires: Emecé.

Suau, P. (2001). *Raíces.* Documental televisivo. San Juan: BPPR.

Vicente Rossi (1926). *Cosas de negros, Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense,* Córdoba, s. ed.

Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia.* Middletown: Wesleyan University Press.

Weber, M. (1958 [1911]). *The Rational and Social Foundations of Music.* Martindale, D. *et al.* (eds.). Nueva York: Southern Illinois University Press.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution.* Londres: Chatto & Windus.

Williams, R. (1983 [1958]). *Culture and Society.* Nueva York: Columbia University Press.

Youmans, J. G. (1969). *Social Dance.* Palisides: Goodyear Publishing.

El despertar (de nuestro conocimiento sobre las sabidurías) de las comunidades afrocolombianas

Presentación introductoria desde Puerto Rico*

Entre la mayoría de los antillanos (para algunos cubanos y para casi todos los dominicanos y puertorriqueños) –pueblos que aun mantienen muy viva la tradición de la Epifanía (y cuyos regalos navideños son entregados por Los Tres Reyes Magos)– el Rey negro en esta simbología de la pluri-etnicidad de la humanidad no es Baltasar, como asumen quienes se someten a las autoridades eclesiásticas, sino Melchor, que era, según la tradición, el rey más sabio. A través de este tipo de resignificaciones, la cultura popular desafía cotidianamente, desde la subalternidad, la colonialidad del saber en el terreno movedizo de la hegemonía. Uno de los pilares de la colonialidad consiste en presentar, como si fuera una verdad evidente, al dominio colonial como un proceso civilizador marcado por la racialización de los sujetos (Cháves, 2007). Y cuando esta ideología cala tan hondo que incluso en el logo mismo del Instituto de Cultura Puertorriqueña –portaestandarte oficial de la nacionalidad en la supuesta sacudida autonómica de la condición colonial– aparece el africano negro aportando al país la "fuerza bruta" mientras el europeo blanco, lo letrado como símbolo de las artes y las ciencias, es decir, del conocimiento acumulado, el

* Del libro de Martínez, María Inés (Ed.) (2012). El despertar de las comunidades afrocolombianas (pp. 1-32). Houston/San Juan: LaCasa y CIS-UPR.

hecho de recordar cada comienzo de año que era Melchor, entre los que regalan sus dones, el rey negro y el más sabio constituye una manera subrepticia de generar incongruencias en la "verdad evidente", despojándola de su veracidad (o si no, al menos, de su carácter "evidente").

Los testimonios de los cinco militantes de las luchas contemporáneas de las comunidades afrocolombianas recogidos por la profesora María Inés Martínez en *El despertar...* (2012) (en el libro cuya "Presentación introductoria" constituye este ensayo) desafían también, de otras maneras, dicha colonialidad del saber. Frente a las compañías capitalistas madereras y agro industriales, antes vistas como evidentes "puntas de lanza del desarrollo" modernizador, tanto afrosaberes ancestrales como desarrollos cognoscitivos en curso en las luchas que día a día tienen que dar dichas comunidades para (en muchos casos) el mero reconocimiento de su propia existencia, claramente evidencia –a las alturas del siglo XXI y sus sensibilidades ecológicas– las sabidurías civilizadas de sus interacciones con la naturaleza[1] y la barbarie de los representantes de un desarrollo depredador. La balanza entre

1. Es notable el hecho de que la contribución del antropólogo colombiano radicado en los Estados Unidos Arturo Escobar a uno de los libros colectivos más importantes publicados sobre *La colonialidad del saber* (Lander, 2005) mientras aporta, de hecho, la discusión en torno a la resignificación del "lugar de la naturaleza" en los debates sobre el "desarrollo", se inicie con una nota de agradecimiento, entre otros, "al ecólogo mexicano Enrique Leff" y a dos de los autores de los testimonios recogidos en el libro editado por Martínez 2012 (Libia Grueso y Carlos Rosero) y cito: "a quienes les agradezco que hayan compartido conmigo su sofisticado conocimiento y su comprensión de la ecología política del PCN..." (Escobar, 2005, p. 113). Ver también su incorporación de estos saberes y de la experiencia de las luchas de Grueso y Rosero en el que es, tal vez, su libro publicado en español más importante hasta el momento (Escobar, 1999). Grueso tiene también sus propias publicaciones (*e.g.* Grueso, 2007), pero su testimonio en *El despertar...* es mucho más vívido.

civilización y barbarie se invierte al resignificar los términos mismos de la ecuación, frente al reconocimiento –hoy nuevo– de muy antiguas sabidurías comunales. Es mucho lo que estos testimonios tienen que enseñarle al mundo.

También los afrosaberes de mi mulata cultura puertorriqueña; y por ello, en parte, la importancia de alimentar este intercambio y de estos proyectos editoriales comunes. Pues aquella mitología de nuestra Epifanía recurrente que transfiere de Baltasar a Melchor la negritud es, incluso, profundamente impugnadora del proceso racializador mismo. Resulta así, porque la negritud de Melchor en el relato mítico no se presenta como su elemento constitutivo o parte de su "esencia", sino como un producto de los avatares de su trayectoria histórica:

> Melchor era blanco, ahora es moreno,
> porque lo quemó la estrella de Venus.

Así reza un dicho popular de la tradición oral en mi país. El color no es para Melchor sustantivo sino adjetivo, y adjetivo cambiante, además; o sujeto a las cualificaciones, modificaciones o transformaciones que le pueda imprimir el devenir de sus contextos y el accionar de la historia. Y no fue el sol candente inmisericorde quien ennegreció a Melchor, como podría suponer quien conoce nuestro clima; sino aquel lucero símbolo de la atracción femenina: Venus, la "Ochún" de la mitología occidental.

Con esa profunda sabiduría cimarrona de una oralidad que canoniza subrepticiamente a los Magos de Oriente –los Tres Santos Reyes– pero sólo en plural, la trova popular descubre, afirma y subvierte esa característica central del constructo racializante de la ideología colonial: el marcar para siempre la otredad en la piel, o convertir en naturaleza a la historia. Y en este contexto construido, la importancia, por tanto, para las iniquidades raciales, de

las relaciones de género[2] desde donde se multiplican en el tiempo las herencias genéticas.

> Melchor era blanco, pero se quemó.
> La estrella de Venus fue quien lo abrasó (¿abrazó?)[3]

La "negritud" no-esencial de Melchor fue producto, pues, en el mejor de los casos de una historia de amor; en el peor, de las miles de historias de violación o violencias de género de la colonización.

Es sumamente significativo como, según evidencian los interesantísimos y aleccionadores testimonios recogidos en (Martínez 2012), los debates en torno al uso epistemológico y político de las nociones de "raza" y "negritud" siguen estando en el centro de muchos debates de intenciones democratizadoras y de proyectos concretos hacia la construcción de sociedades más justas y sociabilidades más enriquecedoras. Las historias de vida relatadas acá por sus propios protagonistas, de maneras muy concretas (y las más de las veces, dramáticas, además) ilustran, cómo resulta fundamental intentar aclarar lo que significa "lo racial" en este largo camino –por tantos en América, compartido– para quebrar lo que ese sabio peruano, Aníbal Quijano, ha llamado "la cárcel de larga duración" del eurocentrismo característico de la colonialidad que

2. Insisto en la importancia de la muy inteligente y meticulosa lectura de documentos de ideólogos de la temprana colonización por la historiadora afro-ecuatoriana (radicada en Medellín) María Eugenia (Cháves, 2007). Sobre la estrecha vinculación entre la construcción de lo racial y las relaciones de género (entre otros temas), tendrían mucho que aprender de su trabajo, autores que, sobre la temática "racial", la academia anglo distingue y, en la colonialidad del saber, tantos en nuestro continente, *veneran*.

3. Trovas recogidas de la tradición oral entre otros, por (Vidal, 1994, p. 208). Más sobre sus implicaciones culturales en Quintero (2003).

sufrimos.[4] Falta nos haría aprender del peregrinaje de aquellos santos Magos para adorar juntos al niño, es decir, para vislumbrar en conjunto la esperanza del futuro.

"¡Sabe más que las arañas!" dicen popularmente en Puerto Rico para expresar admiración a aquella inteligencia práctica de lo ingenioso. Sin embargo, pocos puertorriqueños conocen la larga historia (y peregrinajes) tras esa frase o dicho[5].

"Pasados tres siglos, en África..." resume el Director del Grupo de Estudios Afrocolombianos del Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional en Bogotá en su maravilloso libro *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico Colombiano* (Arocha, 1999),

> ... abuelos fanties, ashanties, baulés y añis, en el Caribe insular y continental, así como en el Pacífico colombo-ecuatoriano, sus contrapartes afrodescendientes les siguen recitando a sus nietos las historias de este dios astuto e ingenioso, quien se encarna en una araña, y se roba la sabiduría y el fuego para entregárselos a los humanos (Arocha, 2007, p. 49).

Esa expresión de admiración, supuestamente tan puertorriqueña, realmente se entronca con toda una amplia historia cultural de la forzada diáspora transatlántica que vincula el África Occidental y la Afro-América. Es significativo que tanto en la mitología ashanti de Ghana y otras regiones africanas aledañas, como

4. La frase es repetida, y acuñada en referencia al Caribe en Quijano (2009); mucho más sistemáticamente presentada en Quijano (2005) y, a los efectos, conviene examinar todos los trabajos que lo acompañan en el libro antes aludido de Lander (2005). En particular sobre el eurocentrismo, examinar las avenidas abiertas por los pioneros análisis desde el África árabe de Amin (1988).
5. No obstante las valiosas investigaciones de Ortiz (1995 y 2004).

entre la literatura oral afroamericana, los trucos de la araña astuta e inteligente (de ese, nuestro Prometeo jamás encadenado, sino ingeniosamente cimarroneado) sean uno de los relatos y de las imágenes más populares y difundidas, al punto que "*anansesem*" (o las historias de Ananse) sea en yoruba sinónimo de "contar" (en inglés, del "*storytelling*"). Al pasar de la oralidad a la escritura, su nombre sufre, naturalmente, ligeras variaciones regionales: *Anansi* en Ghana, Surinam y las Bahamas, *Nanzi* en Aruba, Curazao y Bonaire, *Annancy* en Grenada y Jamaica,[6] *Anancy* en la costa atlántica de Costa Rica y Nicaragua, *Miss Nansi y Old Nansi* en la isla de San Andrés, *Aunt Nancy* en algunas regiones de los Estados Unidos (sobre todo en Carolina del Sur), *Ananse* en términos generales en Colombia,[7] y sencillamente *Araña* en Puerto Rico. Todas estas regiones de variadas geografías e historias exhiben distintas trayectorias en sus sistemas coloniales y economías esclavistas; no obstante, comparten saberes ¡y nociones en torno al saber mismo! que bien podríamos denominar (siguiendo a estudiosos colombianos previos) "huellas (o incrustaciones) de africanía" (Friedemann, 1992). Mucho podríamos aprender sobre nuestros respectivos países del estudio de las similitudes y variantes de esa historia regional compartida y los significados diversos que asumen en los distintos contextos esas incrustaciones o huellas.

Siguiendo con este ejemplo, que precisamente desafía también –como los testimonios de *El despertar...*– la desvalorización de los saberes afro por la colonialidad del saber, fue sólo después de conocer los agudos análisis de Jaime Arocha en torno a la sabiduría

6. Resulta sugerente también que la figura más popular entre la mitología de la cimarronería en Jamaica se denomine Grandy Nanny.
7. *Anansio* entre los "culimochos" mulatos del Pacífico sur colombiano (Arocha y Rodríguez, 2002).

de los significados político-culturales tras el folklore del Anan-se para problemáticas sociales contemporáneas de su país, como la migración forzada de los desplazados de las comunidades negras del Pacífico hacia Bogotá (Arocha, 2002) –que discuten también varios de los testimonios incluidos en Martínez (2012)–, que me pareció fundamental examinar esa sabiduría picaresca del *trickster* en los posibles significados camuflados de este tipo juguetón de ironizar tan presente en los trucos sonoros y danzantes de la salsa entre los puertorriqueños de la "Isla o Nueva York. E, incorporando muchos otros elementos, tratar de comprender esa cimarrona manera "trucosa" de elaborar y expresar un pensamiento, un saber (que es, a su vez, manifestación de resistencias, no espejismo esencialista) si se quiere, una dinámica "filosofía" de vida (Quintero, 2010).

Los profundos saberes de las comunidades colombianas de afrodescendientes que se describen en Martínez (2012), explicados e ilustrados de maneras muy bellas en los relatos de las historias de vida que conforman dicho libro escaparon por muchos años del foco de atención principal de los estudios afroamericanos. Por razones que nos tomaría demasiado espacio discutir acá, pero que adelanto como estrechamente vinculadas a las obsesiones predominantes del siglo XX en torno a la modernidad y al desarrollo, los estudios afroamericanos centraron inicialmente su mirada en la esclavitud racial americana del modelo agroindustrial para la exportación dirigida al mercado mundial, es decir de la plantación azucarera, con sus ejes emblemáticos centrales de Cuba y Brasil en Latinoamérica, sus antecedentes en la colonización anglo de Barbados y francesa de Haití, y su referente comparativo constante de la plantación algodonera y de tabaco de los Estados Unidos sureños. En la búsqueda, predominante entonces, de un conjunto integrado de factores (o "sistema") del cual fueron derivando las leyes del devenir histórico, quedaron invisibilizadas

frente al modelo de la plantación tanto otras experiencias americanas de los afrodescendientes menos generalizadas –la minería de los ríos colombianos al Pacífico, por ejemplo–, como las experiencias contrapuestas dialécticamente a la propia plantación: la contraplantación o el cimarronaje. Ambas de estas ausencias conforman precisamente el eje central de los testimonios reproducidos en *El despertar...*.

No obstante el hecho de que Colombia fuera uno de los países con mayor proporción de afrodescendientes en las Américas, la experiencia histórica de sus comunidades, un tanto al margen, reitero, del modelo clásico de la plantación, pasó prácticamente inadvertida en la literatura fundante de estudios afroamericanos de mediados del siglo XX. También tardaron en ser incorporadas para el estudio de la propia historia nacional colombiana,[8] no obstante las pioneras investigaciones (modestas) y los profundos escritos literarios y periodísticos de Manuel Zapata Olivella.[9] Los

8. Múnera (2005) examina los constructos ideológicos de las visiones históricas y geográficas en la trayectoria de las mentalidades de la intelectualidad colombiana que nos ayudan a comprender esta omisión de muchos años.

9. Entre su carrera literaria, que se inicia aproximadamente en 1947, la obra que ha alcanzado (posteriormente) mayor notoriedad es, sin duda, su novela de mayor madurez, *Changó, el gran putas* (Zapata Olivella, 1983), que exhibe sin ambages valores afrocolombianos ejerciendo un evidente protagonismo. Ver análisis de Valdelamar (2009). En 1963 publicó su novela *Chambacú, corral de negros* cuya protagonista es una mujer afrodescendiente en el barrio de Cartagena al cual hace referencia varias veces Dorina Hernández en su testimonio para *El despertar...*. Alfonso Múnera ha recopilado (y prologado) los principales ensayos de Zapata entre 1940 y el 2000 (Zapata Olivella, 2010), que hasta años recientes permanecían dispersos, muchos de los cuales giran en torno a temáticas afrocolombianas o recalcan su decisiva importancia para lo que es considerado en Colombia su cultura nacional. Es interesante también su visión del mestizaje tri-étnico en el documental fílmico *La otra imagen de Colombia* que preparó (investigó, escribió el texto, dirigió y personalmente narró) para la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas (Zapata Olivella, 1975).

tempranos diálogos e intercambios internacionales de Zapata con artistas del *Harlem Renaissance* y con intelectuales antillanos y africanos –Glissant, Césaire, Senghor, etc.– como parte del movimiento político-cultural de la negritud, no recibieron tampoco la suficiente importancia entonces –nacional e internacionalmente–[10] como para romper el cerco de la invisibilidad de las comunidades afrocolombianas y de la importancia de sus herencias y vivencias para su cultura nacional y para el redescubrimiento global de los afrosaberes.

Todos en Puerto Rico –como, prácticamente, en toda América Latina– leímos (y lloramos con) *María* en la escuela secundaria, sin percatarnos –ni que se incorporara al currículo la discusión del hecho– de la importante presencia afrocolombiana en aquella célebre novela romántica decimonónica, hecho que Zapata Olivella se vio precisado de recordarle en 1967 a los propios colombianos en la revista *Letras nacionales* que él mismo fundara (2010, pp. 242-284). Los personajes negros de aquella novela de Jorge Isaacs parecían sólo parte del exotismo propio del romanticismo. ¿Cuántos, si no, recuerdan haberse detenido en clase sobre aquellos profundos cantos de salves y alabaos que la novela reproduce? Cantos funerarios como:

> Mandé orden al capitán de la cuadrilla de esclavos para que aquella noche la trajese a rezar en casa (…). Terminado el rosario, una esclava entonó la primera estrofa de una de esas salves llenas de dolorosa melancolía…
>
> …que las pasiones circundan
> en que sólo las cadenas

10. Aclaro que en términos generales, pues como buen escritor fue prontamente reconocido por académicos en el campo de la literatura, como Marvin Lewis y Lawrence Prescott, entre otros.

que arrastro el silencio turban
de esta soledad eterna…
¡Oh patria! Donde mi cuna… (Isaacs, 1961, p. 205)

O cantos de trabajo, como:

Se no junde ya la luna:
Remá, remá.
¿Qué hará mi negra tan sola?
Llorá, llorá.
Me coge la noche escura.
San Juan, San Juan.
Escura como mi negra…
Bogá, bogá. (Ibíd., p. 271)

Interesantemente, el Valle del Cauca donde la novela principalmente transcurre, así como la Hacienda Paraíso en las inmediaciones de Cali, donde supuestamente Isaacs la escribió, son de las pocas regiones en Colombia que fueron muy marcadas por la presencia de una economía azucarera esclavista. Pero más que orientadas al mercado mundial capitalista, estas haciendas azucareras, que exhibían todavía marcados rasgos patriarcales, participaron en la conformación de un mercado nacional[11] en los proyectos de complementación de las distintas regiones autónomas de un país geográficamente tan diverso. La novela destaca pues en

11. Este es precisamente uno de los elementos centrales que distinguen, según Mörner (1973) la hacienda (más patriarcal) de la plantación propiamente, entre las estructuras agrarias de monoproducción tajantemente marcadas por una separación jerárquica entre los productores directos y los propietarios. Ver las muy diversas experiencias particulares que se agrupan en Florescano (1975). Mörner sigue básicamente la distinción conceptual de Mintz y Wolf (1957), sobre la cual me detendré en la próxima nota al calce.

sus descripciones, ambientaciones y aconteceres, diversos tipos de relaciones sociales frente al esclavismo, y huellas de africanía de sabidurías y estéticas que se reconocen con cierta condescendencia paternalista, más que nada como misterios de un mundo simultáneamente compartido y otro, como sus propias regiones. En ese sentido, constituyen descripciones más cercanas a la casa-grande nordestina del diverso y complejo Brasil según estudiada por Gilberto Freyre (1936) que al ingenio cubano de la isla-enclave que examina Manuel Moreno Fraginals (1978), los dos más profundos, abarcadores e influyentes análisis del esclavismo de plantación azucarera hasta hoy, y modelos contrapuestos sobre los cuales han girado muchos de los debates más importantes en torno a la historia de la esclavitud racial.[12] Fuera de ambos quedaba, sin embargo, el proceso de conformación de las comunidades de afrodescendientes, como se describen acá en su "despertar".

Quedaron fuera las comunidades negras en ambos estudios –y en los paradigmas interpretativos en los cuales fueron

12. Dos de los antropólogos más importantes del siglo XX, Sidney W. Mintz y Eric R. Wolf, que iniciaron ambos sus investigaciones antropológicas en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico CIS-UPR (Mintz, 1956 y Wolf, 1956) elaboraron una distinción conceptual entre hacienda y plantación que señalamos en la nota anterior, donde la primera representaba elementos más cercanos a la Casa-grande de Freyre y la segunda al Ingenio según Moreno. Como dicha distinción no correspondía, en muchos casos, a la terminología de los propios documentos históricos, su muy meritorio intento analítico generó ciertas confusiones, por los cuales la disciplina finalmente se vio precisada de buscar otras alternativas. Sus distinciones terminológicas marcaron a muchas investigaciones de la época, incluyendo mis propios trabajos iniciales. Ver, al respecto, la excelente introducción de Scarano (1988) a la primera edición en español de *Worker in the Cane* (Mintz, 1988) publicado originalmente en 1960. Este es un antecedente importantísimo para *El despertar...* pues constituye un hito en la antropología testimonial: una de las primeras publicaciones importantes en el género de historias de vida trabajadas sobre sesiones de grabaciones de testimonios orales que responden a entrevistas guiadas.

constituyéndose– porque la senzala o barracón no fue nunca propiamente una comunidad, sino un acuartelamiento de trabajadores (Pérez de la Riva, 1978) cuyos patrones de relaciones sociales resultaban en gran medida configurados por su condición de subalternidad en una conformación social hegemonizada en ocasiones (Freyre), y dominada siempre (Moreno) por los dueños de ingenio o la casa-grande. En ese sentido, las culturas afroamericanas se entendían fundamentalmente como generadas o producidas por el esclavismo, por la experiencia histórica de la esclavitud y por las relaciones sociales que se configuraban en torno a un modo particular de producción basado –ya sea en haciendas o plantaciones– en el trabajo esclavo.

Numerosas investigaciones posteriores intentaron escudriñar en la historia económica y demográfica elementos muy diversos que permitieran un conocimiento más preciso de aquellas unidades productivas –la estructura–, para poder comprender qué tipo de relaciones sociales generaban, desde las cuales se configuraban las culturas –o superestructuras– para usar los términos en boga entonces. Tomaré sólo un ejemplo, entre muchos elementos que examinan una proliferación de este tipo de investigaciones en las décadas de 1970 y 1980, en su mayor parte, rigurosas, y siempre, aleccionadoras. Para cualificar la importancia relativa entre los paradigmas de la hacienda y la plantación (o entre la casa-grande y el ingenio), se tornaba muy importante conocer un dato aparentemente tan inocuo como el coeficiente de concentración de trabajadores esclavos por unidad productiva. Ello respondía al supuesto de que las relaciones sociales entre propietarios y trabajadores deberían ser muy distintas en plantaciones de 200 o 300 esclavos, como fue común en el Caribe (según investigaciones sobre Jamaica, Haití y Cuba), que en hatos o estancias que utilizaban sólo 5 o 6 (común en los llanos venezolanos, por ejemplo), o en haciendas de entre 50 y 100 (que predominaron

en el nordeste brasileño y en el sur de los Estados Unidos). En una de las más lúcidas investigaciones históricas e historiográficas de este tipo (combinando fuentes primarias y secundarias, y sus propias pesquisas en los archivos con la utilización de los hallazgos de la investigación de otros), el brasileñista norteamericano (un tanto puertorriqueñizado) Stuart B. Schwartz concluye, para la formación de estas "sociedades patriarcales" en referencia a la sociedad decimonónica del sur de los Estados Unidos que analiza, por ejemplo, magistralmente Genovese (1969) y del nordeste de Brasil que describe, entre otros, la obra monumental de Freyre (1936), lo siguiente:

> lo más importante fue que la mayoría de esos propietarios [plantadores] residían en fincas en las cuales vivían menos de cien esclavos, lugares suficientemente grandes para que se desarrollaran todas las estructuras básicas de la vida diaria, pero de un tamaño que permitía que el propietario conociera suficientemente bien a sus "súbditos" como para intervenir en su diaria existencia de forma personal y directa. (1982, p. 86; mi traducción).

La ideología de "la gran familia" del patriarcalismo sureño, caracterización que tanto se le ha criticado a Genovese, pero que él reitera y vehementemente defiende (1977), y del nordeste brasileño (cuya compleja cultura deferente analiza Freyre en los más insospechados detalles, con enorme imaginación y sin disimular su admiración, *e.g.* 1969) no fueron meros constructos ideológicos de estos autores,[13] sino –siguiendo los análisis materialistas de Schwartz– producto (al menos, en parte) de elementos

13. Como, respecto a Freyre, Moreno parece sugerir (1978, tomo III, p. 216).

estructurales mismos de la historia de la hacienda esclavista de estas regiones (en este caso, reitero, el coeficiente de esclavos por finca o ingenio).[14]

Conviene citar directamente la apreciación, a medio camino entre la admiración y el desprecio, que Moreno formula sobre *Casa-grande y senzala...*, pues introduce –como continuamente reiteran acá los testimonios de *El despertar...*– el elemento de los significados políticos de las interpretaciones:

> Este libro es un clásico americano cuya repercusión en el estudio de las sociedades esclavistas fue tan grande, que no es serio intentar un juicio en pocas palabras. Es una de las obras más bellas y sugerentes escritas en Latinoamérica: describe, de mano maestra, el cuerpo llagado de la plantación, pero no la raíz de la enfermedad. Obra periférica, de sintomatología, brillante siempre, genial a veces; pero margina que la monocultura latifundaria esclavista no es una causa económica sino la resultante de una estructura de explotación que exige el monocultivo, el latifundio y la esclavitud. Por eso es que la obra, inicialmente acogida con recelo, es después admitida y propagada, porque no daña el sistema de explotación existente. Esto lo sabe muy bien el *brain trust* cultural del capitalismo que ha elevado al autor a la categoría de genio universal.[15] (Moreno 1978, Tomo III, p. 216).

14. Una de las mayores dificultades en este tipo de análisis es poder distinguir entre elementos que posibilitan tales o cuales desarrollos y elementos que los determinan.

15. Sobre su libro posterior *Açúcar... sociologia do doce* Moreno Fraginals pontifica: "un libro de recetas (...) con un prólogo con toda la belleza, erudición, y marginación de los grandes problemas sociológicos, de que es capaz el autor." (Moreno, 1978). Aprovecho la referencia gastronómica para destacar la contribución a los afrosaberes en este ámbito en Colombia de Patiño (2006).

Si la política dictamina que –respecto de la cultura afroamericana– la aportación revolucionaria del analista consiste sobre todo en examinar con meticulosidad y analizar con rigurosidad y solidez teórica los mecanismos de opresión de la clase dominante, para comprenderla y desenmascararla de tal forma que la vanguardia de los explotados –pues, siguiendo a Lenin, estos jamás podrán por sí solos alcanzar la comprensión cabal de su explotación– elabore la política para superar ese estado a través de su acción revolucionaria transformadora, el ensayo de Moreno Fraginals (1977) sobre los factores, mecanismos y herramientas de la plantación esclavista para la deculturación de los esclavizados, constituye el aporte más comprehensivo, lúcido y apropiado en torno a la problemática cultural del modo de producción de la plantación esclavista que pudiera alguien imaginar: lectura obligada para todo miembro de "la vanguardia", y para todo quien interese conocer y comprender la lógica de la política cultural de los señores de ingenio del esclavismo americano de plantación.

Pero, ¿qué tal si no se comparte la concepción leninista como explícitamente expresan varios de los testimonios de *El despertar...*? ¿Qué tal si –como ellos (y parafraseando a Marx)– se llega a pensar que "la emancipación de los explotados afrodescendientes obra ha de ser de los afrodescendientes mismos"? Entonces, el célebre ensayo de Moreno sobre la deculturación representa (¡magistralmente! es preciso reconocer)[16] sólo un lado de la moneda, el conocimiento importantísimo de sólo uno de los aspectos de un proceso dialéctico que requeriría de la investigación y análisis igualmente comprehensivo y meticuloso de la política cultural (cotidiana, y principalmente camuflada o implícita) de los

16. Aunque no exento, como toda investigación histórica, de lunares e imprecisiones; como por ejemplo, algunas que le señala Laviña (2007) respecto de los complejos procesos de adoctrinamiento.

esclavizados.[17] *El despertar...* constituye, respecto de otro tipo de problemática esclavista muy distinta a la esclavitud de plantación, un aporte testimonial sumamente valioso en esa otra dirección.

Importantes antecedentes se han producido desde distintas corrientes de los estudios afroamericanos que sería muy aleccionador conocer, ponderar y discutir críticamente.[18] Pero sólo trazar pinceladas (pues es extensa la bibliografía) sobre la trayectoria internacional de su historia intelectual y política, rebasaría la extensión prudente de este ensayo-presentación.[19] Sí es particularmente

17. La antología editada por Hoogbergen (1995) fue una notable respuesta de caribeños y caribeñistas en esa dirección. Agrupa trabajos en cierne de muchos de los autores que completarían libros enteramente dedicados a casos particulares años después.

18. Colocar a los esclavizados como protagonistas de su historia y sus procesos de conformación de identidades es claramente el principio rector que agrupa la abarcadora antología colombiana editada por Mosquera, Pardo y Hoffmann (2002) que incorpora las investigaciones de 29 estudiosos, muchos de los cuales habrían de desarrollar sus ensayos en libros propios poco después (*e.g.* Jiménez, 2007 y Maya, 2005). Ver también las aportaciones de los historiadores Almario y Múnera para Colombia, Rueda Novoa y Cháves para Ecuador, Izard para Venezuela, Aillón Soria para Bolivia y Hünefeldt para Perú en la muy valiosa antología editada por Bonilla (2010). No pueden dejar de reconocerse, respecto del artesanado urbano mulato, las investigaciones históricas pioneras de Múnera (1998).

19. No quiero dejar pasar la oportunidad, sin embargo, de rendir homenaje al intercambio intelectual (sumamente aleccionador para mí) que sostuve con Eugene Genovese mientras me comentaba críticamente y editaba detallada y meticulosamente mi ensayo (1980) para la revista *Marxist Perspectives* que entonces dirigía. Le rindo homenaje recomendando a los lectores latinoamericanos sus abarcadoras investigaciones y análisis gramscianos sobre el mundo esclavista del sur de los Estados Unidos. Sólo un lustro después de que apareciera la obra antes citada sobre "el mundo que los esclavistas formaron" (1969) publicó su impresionante investigación sobre "el mundo que formaron los esclavizados" (1974) enfatizando la importancia del protestantismo evangélico como forma de resistencia cotidiana y fortalecimiento de su sentido propio de humanidad frente a un sistema deshumanizante. Otro lustro más tarde, publicó un libro

importante mencionar en esta presentación introductoria a *El despertar...* el impacto que tuvo para los estudios afroamericanos y el enorme interés que generó ¡en escuchar la voz de los propios afrodescendientes conformando su cultura! el testimonio trabajado por Miguel Barnet de sus entrevistas grabadas con el viejo negro cimarrón cubano Esteban Montejo, publicado como *Biografía de un cimarrón* (1968). Ya en su Prefacio, la profesora Martínez menciona la importancia de las prescripciones metodológicas de Barnet en torno al trabajo con la literatura testimonial. Es pertinente añadir, que de toda una serie de muy valiosos libros-testimonios que Barnet ha publicado, fue su trabajo con la cultura cimarrona el primero y el que más interés (traducciones y reediciones) ha suscitado.[20]

El testimonio de Montejo evidencia la creatividad, el ingenio (recuerden a *Ananse*) y numerosas incrustaciones de africanías entre los afrodescendientes aun bajo la terrible opresión del

---

que complementaba dicho hacer cotidiano de los esclavizados con sus actos más extraordinarios de resistencia: las rebeliones (Genovese, 1979). Enriqueció sus aportaciones de estas tres grandes obras con otra decena de libros, siempre combinando dialécticamente las tendencias estructurales de procesos económicos y comerciales con los haceres y aconteceres, políticos y culturales de dominantes y subalternos y, sobre todo, de sus interrelaciones de clase y "color". Sus trabajos se basan sobre todo en sus investigaciones propias; pero dedica también algunos artículos a pasar balance crítico del estado de los debates sobre alguna temática. Al respecto, es particularmente importante para los lectores latinoamericanos uno de sus primeros ensayos publicados (1968), aunque no exhiba la profundidad de sus obras posteriores.

20. Además del valiosísimo trabajo con informantes vivos, como el de Barnet, el de Mattos (2007) y *El despertar...*, ha sido importante también para rescatar la voz (y los procesos de conformación cultural) de los propios esclavizados, la investigación con testimonios documentales. En Puerto Rico contamos, por ejemplo, con vívidos testimonios de cimarrones recopilados de los archivos por Nistal (1979 y 1984). Merece destacarse también la voz documental femenina de las luchas de una esclava en Chaves (1999).

régimen de plantación. Su huída se enmarca en lo que se ha denominado "pequeño cimarronaje", el escape individual que mantiene una constante interacción con la sociedad de plantación. Sin embargo, existió también lo que se ha llamado "gran cimarronaje", donde las africanías perdurables no corresponden sólo a visiones, actitudes y modos de proceder individuales sino a todo el complejo cultural que representa una forma alterna de organización social. San Basilio de Palenque es de los pocos ejemplos sobrevivientes de este, y el testimonio de Dorina Hernández con el cual abre *El despertar...* es sumamente valioso en sus explicaciones de algunos de esos patrones culturales colectivos.[21]

Pero si, como correctamente señala el célebre ensayo de Moreno Fraginals sobre la deculturación (1977, pp. 13-14), las más serias y documentadas estimaciones cuantitativas calculan que alrededor del 65% del total de africanos importados como esclavos a América fueron destinados a las plantaciones azucareras y otro 15% a otros cultivos de plantación, constituyendo esta organización socio económica el destino de un total de 80% de toda la trata, ¿por qué la importancia de detenerse en las experiencias de ese 20% restante, entre las cuales se encuentran las relatadas en los testimonios de *El despertar...*? Además de la evidente importancia

21. Un rico material testimonial cuyas comparaciones con la transcripción de las entrevistas con Dorina Hernández acá podrían ser sumamente aleccionadoras se encuentra en las investigaciones que han llevado a cabo en Surinam (donde perduraron también sociedades cimarronas) los antropólogos Sally y Richard Price. Además del valor de sus análisis, particularmente en Price (1983), su autor es especialmente cuidadoso en retener y resaltar la voz propia de los miembros de estas comunidades. Vea también la antología que edita Price (1981) intentando cubrir un amplio espectro de experiencias a lo largo y ancho de ambos continentes americanos. Esta incluye una excelente bibliografía, que su autor ha intentado mantener al día en las ediciones subsiguientes. Un enorme respeto también por la voz de los protagonistas caracteriza a las investigaciones de Bilby (2005) entre descendientes de cimarrones en Jamaica.

para los colombianos, donde sí constituyeron parte históricamente muy importante de su experiencia esclavista, ¿cuál es su interés y pertinencia para los que hemos sido marcados más bien por la terrible historia del esclavismo de plantación?; ¿por qué los puertorriqueños del principal Centro de investigaciones sociales del país nos incorporamos con entusiasmo, por ejemplo, a este proyecto editorial?

Antes de abordar estas interrogantes, propósito fundamental por lo demás, de esta presentación introductoria, querría añadir un penúltimo detalle de la historia intelectual que las subyace. En el Caribe, el auge en los estudios afroamericanos coincidió con el surgimiento de la concepción académica de los estudios regionales llamados, desde la academia anglófona, *Area Studies.* La constitución y consolidación de los Estudios Caribeños, como campo académico con programas universitarios de docencia e investigación, revistas especializadas, y seminarios internacionales de discusión e intercambio, coincidió a su vez con el período post Segunda Guerra Mundial, cuando los territorios (significativamente tropicales) de los imperios coloniales en Asia, África y el Caribe fueron adquiriendo su independencia formal. Parte importante de sus proyectos de conformación de una nación a la manera del modelo del Estado nación occidental fueron sus programas de desarrollo que elevaran sus economías agrarias a la par con el capitalismo imperante en occidente.

En ese contexto marcado por el interés en la problemática de "desarrollo-subdesarrollo", la agricultura industrial y la relación "centro-periferia" (su modernización institucional y su desarrollo en el marco de una creciente mundialización de la economía), los estudios afroamericanos de aquellos inicios de los Estudios Caribeños estuvieron abrumadoramente dominados por la temática

de la plantación.[22] Rubin (1957) resume en la siguiente "tesis central" (*main thesis*) el primer magno *Simposio* de aquellos nacientes estudios caribeños celebrado en 1957 en el *Institute of Social and Economic Research*, de la Universidad de las *West Indies* en Kingston, Jamaica: "la corriente central de la continuidad cultural en el Caribe se deriva de los requisitos funcionales de la sociedad de plantación."[23]

Aun registrándose variaciones considerables en distintas épocas y regiones, lo cierto es que la plantación azucarera en sus diversas formas (durante y luego del período de la esclavitud) representó sin dudas una de las entradas principales de la llamada entonces "periferia" a la economía-mundo que caracterizó la expansión colonial europea de la Modernidad (Wallerstein, 1974;

---

22. Tan fuerte fue la identificación del Caribe como *plantation-America*, que incluso buenos investigadores extranjeros como Peter J. Wilson iniciaban sus estudios de situaciones tan evidentemente distintas, como las islas colombianas caribeñas de Providencia y San Andrés asumiendo que constituían sociedades de plantación, aunque la realidad lo llevara por metodologías alternas (Wilson, 1973). Ver análisis que enfatiza el movimiento académico hacia estudios que se basen en la voz de los propios caribeños en Avella (2007) o directamente en la investigación de Torres (2011).

23. Mi traducción de: "*mainstream of cultural continuity in the Caribbean derives from the functional requirements of plantation society*". Justo en 1957 la OEA le había comisionado a Edgar T. Thompson, uno de los principales especialistas a nivel mundial desde los años 30 en el estudio de las dimensiones sociales de las estructuras económicas de áreas "en desarrollo" (*e.g.* Thompson, 1932), una bibliografía sobre la plantación. Se recopiló en ésta el acervo de prácticamente todo el conocimiento acumulado hasta entonces sobre este tipo de organización de producción agrícola intensiva para el mercado mundial (Thompson, 1957) que desde los años 30 venía presentándose en la literatura académica como una "operación a gran escala con el empleo directo de una amplia fuerza trabajadora" (Buchanan, 1938) "administrada por procesos que eran esencialmente de carácter industrial" (MacWilliams, 1940, cap. IV) y con un "control empresarial (*manager's control)* de los trabajadores de manera similar a las fábricas de la manufactura" (Fay, 1936).

1980; 1989), así como un evidente desarrollo de las fuerzas productivas.[24] No hay sino que recordar que Haití, el enclave colonial más abarcadoramente estructurado en términos de la plantación esclavista hacia el inicio de las guerras de independencia en Latinoamérica, le produjera entonces más riquezas a su metrópoli colonial que las riquezas que generaban todas las otras colonias americanas en conjunto. Con la plantación, el usufructo del colonialismo dejó de depender de la extracción (o, popularmente, "pillaje") para asociarse de manera definitiva a la producción,[25] y ello anticipaba un desarrollo cimentado en el progresivo incremento en las riquezas del planeta, asociado a la supuesta domesticación económica de la naturaleza a través de la conjunción de los esfuerzos de un mercado de trabajo masivo jerárquicamente organizado a nivel empresarial.

No debe sorprendernos, pues, que el segundo gran simposio de los Estudios Caribeños, editado también por Rubin (1959) y celebrado en San Juan de Puerto Rico bajo los auspicios de la OEA, llevara de título "Los sistemas de plantación del Nuevo Mundo" (*Plantation Systems of the New World).* Interesantemente, más que en sus aspectos económicos, la discusión y las ponencias de ambos simposios giraron en torno a lo que entonces se denominaron "sus perspectivas culturales". La cultura afroamericana del Caribe

24. Un excelente estudio que así lo evidencia de manera muy concreta para mi país es Scarano (1984). Sobre el papel de la esclavitud para la conformación de la "Revolución industrial" en Europa Nor-occidental, vea *e.g.* Tomich (2004) que se refiere sobre todo al esclavismo de plantación.

25. En su clásico *Siete ensayos...* Mariátegui (1965) critica que la hacienda no se preocupa de la productividad de las tierras sino de su rentabilidad. La plantación representaba la tendencia opuesta.

en las ponencias de estos simposios (y las investigaciones sobre las cuales se apoyaban),[26] no era sino la cultura de la plantación.

Con evidente miopía ante la posibilidad de otras inserciones de afrodescendientes en la cultura afroamericana, ese otro 20% de transportados no destinado a las plantaciones se entendió únicamente como el ámbito de los esclavos domésticos, o un poco más ampliamente, la esclavitud urbana (*e.g.* López Valdés, 2007; Negrón Portillo y Mayo, 1992 y 1999), la esclavitud en las ciudades que canalizaban el comercio exterior del enclave de la plantación. La afro-cultura de la plantación mostraba, pues, dos caras contrapuestas de la misma moneda: la "cultura oprimida" (deculturada) del barracón o la senzala y la más mestiza de la casa grande, ambas conformadas por relaciones jerárquicamente muy desiguales.

Sin embargo, estas culturas tan fuertemente cimentadas en procesos de deculturación en la exclusión, y de deferencia y mimetismo en la inclusión paternalista, seguían ¿tercamente? manifestando en sus expresiones artísticas y su vida diaria las profundas "huellas" de su constitutiva africanía. De manera evidente, sobre todo en tres expresiones culturales estrechamente interrelacionadas: la danza, la música y la religiosidad. Sin embargo, la "estructura de sentimiento"[27] predominante en las décadas formativas de los estudios caribeños insistía en visualizar estos africanismos como atavismos primitivos que era necesario superar para la modernidad desarrollista. Recalco que me refiero a la visión predominante entonces, pues en realidad coexistían diversas corrientes analíticas en debate, y una minoría considerable de estudiosos, especialmente sensibles a las expresiones artísticas,

26. Producidas, la gran mayoría, por caribeñistas que no eran caribeños; pero ello sería materia de otro trabajo.

27. Me apropio acá del concepto *structure of feeling* del analista cultural británico Raymond Williams desarrollado sobre todo en (1961 y 1983).

postulaba e insistían en las profundas sabidurías camufladas tras esas expresiones.[28]

Mientras perduró dicha *estructura sentimental*, pasaba prácticamente inadvertida en el Caribe y sus metrópolis (Estados Unidos, España, Inglaterra, Francia y Holanda) toda una muy rica literatura de investigaciones que se habían ido produciendo sobre todo en las últimas tres décadas (muchísimas de ellas, desde Colombia), sobre las experiencias históricas y las realidades sociales y culturales de otros entre aquel 20%; no de los domésticos u artesanos de las ciudades del sistema de plantaciones, sino de afrodescendientes cuya presencia americana no estuvo directamente vinculada a ella. Inadvertidas pasaron no obstante el hecho de que entre junio del 1991 y diciembre del 1998 la revista *América Negra*, publicada por la Universidad Javeriana en Bogotá y muy hábilmente dirigida por Nina S. de Friedemann, Jaime Arocha y Jaime Bernal, fuera una de las más importantes publicaciones periódicas sobre Afroamérica y se constituyera rápidamente en uno de los principales lugares de encuentro para estudiosos de

28. Mencionando solamente, entre una literatura obviamente más amplia, aquellos trabajos contra-corrientes que fueron más decisivos en mi propia formación y mis análisis, destaco en el Caribe, por ejemplo, las reflexiones sobre sus investigaciones en Haití de la antropóloga, bailarina y coreógrafa afro-estadounidense Dunham (1989). Fueron pioneras también las enciclopédicas investigaciones de Rouget (1980) sobre los estados momentáneos de alteración de la conciencia (o trance) socializados a través de la danza y la música y muy relacionados, aunque un poco posteriores, los análisis sobre religiosidad, opacidad y música en Recife de José Jorge de Carvalho y Segato (1992 y Carvalho, 1999); y finalmente, los estudios de Nina S. de Friedemann sobre numerosos aspectos de las "huellas de africanía" en la compleja y pluri-étnica cultura colombiana: el idioma (Friedemann y Patiño, 1983), los cantos y bailes fúnebres en Palenque (Friedemann, 1991 y Friedemann y Cross, 1979); las fiestas, celebraciones y ritos (Friedemann, 1985 y 1995), la poética y los relatos (Friedemann, 1997 y Friedemann y Arocha, 1986), entre otros.

la temática de distintos países,[29] permitiendo –o, mejor aun, promoviendo– el intercambio entre investigaciones y análisis de las muy diversas experiencias de los afrodescendientes a lo largo y ancho del continente.

Me parece pertinente destacar que los valiosos testimonios directos de protagonistas de las luchas de las comunidades afrocolombianas de cimarrones u originadas en la minería de los ríos al Pacífico, inteligente y amorosamente trabajados y editados por Martínez (2012) tiene el trasfondo de toda esa rica literatura sobre afrodescendientes que se ha estado produciendo en Colombia durante el último medio siglo y que, felizmente, se ha intensificado en años recientes. Uno de los propósitos de esta "Presentación introductoria" es contribuir modestamente a que se conozca más esta muy respetable tradición intelectual: en el Caribe y a nivel internacional. Además de los títulos que he ido mencionando,[30] no quisiera dejar pasar la oportunidad para destacar un esfuerzo reciente que me parece muy innovador, interesante y valioso. Burgos Cantor (2010) es, como mucha de la literatura analítica afrocolombiana de principios del siglo XXI, un esfuerzo colectivo, pero en lugar de una antología de aportes individuales, intenta elaborar un texto (dirigido a un amplio público lector no especializado) que se lee como un relato, conformado sin embargo

29. Tuve el honor y el privilegio de que su número 8 correspondiente a diciembre del 1994 publicara un ensayo del cual soy coautor (Quintero y Álvarez, 1994).

30. No siendo, en absoluto, un especialista en los estudios afrocolombianos, sino más bien un colega interesado en profundizar sobre lo mucho que he comenzado a aprender de estos en el intercambio comparativo, mis referencias seguramente denoten mi desconocimiento de títulos importantes, por lo cual deben asumirse como meros ejemplos de trabajos que merecerían conocerse mejor; no como un intento sistemático y abarcador de revisión bibliográfica.

por numerosas voces. Se integran, pues, investigaciones de unos treinta especialistas en un relato-discurso polifónico común.

Esa compleja polifonía que, como las descargas salseras o los *jam sessions* del jazz, busca un equilibrio –jamás estático, sino progresivo– entre el colectivo y la individualidad, bien puede transferirse a las respuestas posibles de las diversas experiencias de los afrodescendientes en América que no obstante su heterogeneidad, parten todas conjuntamente de la llamada "diáspora afro-atlántica". En su testimonio en *El despertar...*, Libia Grueso señala:

> en Buenaventura (…) las comunidades negras no manejan nociones muy fuertes de pertenencia a la nación (…) [en particular] esos jóvenes polizones que estaban en constante movilidad (…) no interesaban seguir el modelo social de un negro pordebajeado (…), estaban atraídos (…) por la salsa de Puerto Rico y por la identidad de un negro rebelde, orgulloso y autosuficiente (Martínez, 2012, p. 122).

Por otro lado, Rosero en su testimonio añade:

> La cultura negra de Cali es la cultura de los barrios marginales en donde la gente vive situaciones de miseria o se mueve en la cultura folclórica de la salsa. En este último caso, el término "negro" representa el baile y la rumba. Sin embargo, en Cali los negros no tenemos una cultura que nos vincule con nuestra historia y con nuestras tradiciones ancestrales. (…) era ver las piezas de un rompecabezas en frente de uno y no tener la capacidad de ensamblarlas (…) en el Pacífico colombiano (…) era diferente (…) gente negra, criada entre negros que conocían las historias y las tradiciones, sabía bailar y cantar, tenían el ritmo en el cuerpo (…) donde, aunque no se

> diga nada del tema, la identidad de la gente está presente en lo que hace todos los días (Ibíd., p. 163).

Y, finalmente, Zulia Mena, describe:

> (…) en las casas de la gente por más pobre que sean, casi siempre hay un equipo de sonido buenísimo y frecuentemente ocurre que no podemos hacer reuniones o trabajar, (…) porque el equipo de sonido está puesto a un volumen muy alto (...) Nos hemos dado cuenta que en la cultura negra se usan la música y el baile como una vía para olvidar las angustias y las penas. (Por otro lado), hemos aprendido que (…) a los jóvenes les gusta el reguetón, una música que tiene mensajes subliminales para incitarlos a ser valientes, a tomar actitudes diferentes y a atreverse a realizar nuevas experiencias (…) Cuando (…) planean una rumba (...) participan de espacios de comunicación en la comunidad (…) y se genera solidaridad y pertenencia de la gente a sus espacios sociales (Ibíd., pp. 293-294).

¿Cuál es, pues, para redondear, la pertinencia de conocer esas diversas experiencias afrocolombianas donde protagonizan, conjuntamente con afrosaberes ancestrales, los ecos puertorriqueños de la salsa y el reguetón? Una respuesta responsable conlleva la mirada a dos últimos aportes, a mi juicio, no reconocidos a la altura que merecen, en la trayectoria internacional de los estudios afroamericanos que hemos ido presentando someramente a retazos. Interesantemente, fueron elaborados desde la diáspora del primer territorio libre de América, Haití, sometido entonces a una dictadura feroz y a los más altos niveles de miseria en el continente. Me refiero a la profunda teología antropológica de

Hurbon (1993) y a la fina e imaginativa sociología histórica de Casimir (1981).

Ambos dan al traste –sin necesariamente proponérselo– con la pretensión de conocer las culturas afroamericanas como generadas sólo por la economía esclavista y sus avatares como modo de producción. Economías esclavistas diversas existieron antes en distintos períodos históricos; la esclavitud racial americana se caracteriza, precisamente y en primer término, por su carácter racial, es decir, por ser una organización económico-social (y política y cultural) basada en un particular proceso de construcción de la otredad,[31] que la intenta convertir en rasgo inmutable del pasado humano supuestamente a ser superado, por ello el título de la aportación de Hurbón como *El bárbaro imaginado.*

La segunda diferencia fundamental de la esclavitud "racial" americana con otros modos esclavistas previos, la constituyó el papel central de la trata esclavista, del llamado "comercio transoceánico (atlántico) triangular", que representaba, como bien argumenta Casimir, un movimiento forzado masivo de trabajadores como forma de reproducción social. En otras palabras, la trata no significó solamente el movimiento obligado de trabajadores más extenso conocido hasta entonces (lo que podríamos denominar, "forzada emigración masiva"), sino su naturaleza repetitiva por tres siglos. ¿Cómo explicar que en el momento de la revolución haitiana comenzando el siglo XIX, después de casi 300 años de continuados cargamentos cada año de cientos de trabajadores, casi nueve de diez esclavos haitianos fueran bozales, es decir, no nacidos en Haití sino transportados directamente de África,

31. Posteriormente, esta concepción racial de la otredad ha constituido un elemento central de los argumentos de Quijano y sus más cercanos colaboradores internacionales, en torno a la colonialidad del poder (*e.g.* Quijano, 2007 y 2000). Respecto del mundo colonial británico-americano ver Martinot (2003).

si no se hubiera integrado la trata al engranaje socioeconómico? Tan tarde como en 1838, se registran cifras en Cuba que evidencian todavía una mayor proporción de lo que llamaban "africanos de nación" que negros "criollos" en su conformación demográfica (López Valdés, 2007, p. 53).

El esclavismo racial americano no se trató pues, solamente de un modo de producción montado sobre el trabajo esclavo, sino de todo un modelo de sociedad en la cual la sustitución periódica en su mercado de trabajo no se realiza interna sino externamente. Es decir, donde aquellos de sus miembros que van quedando fuera del trabajo naturalmente (por edad, o por muerte), no son remplazados a través del nacimiento y crecimiento de sus miembros, esclavizados criollos, que se incorporarían llegados a adultos a la producción, sino por nuevos esclavizados bozales importados ya en edad productiva desde el exterior; es decir, por el comercio triangular y la trata.

Ahora bien, ¿podrán imaginarse los lectores de hoy todo lo que esto habría significado para las relaciones de género y generaciones? ¿Podremos imaginar una sociedad donde su reproducción demográfica dependía más del comercio que de las relaciones de género, de la seducción o conquista, del emparejamiento, las relaciones sexuales, la preñez y nacimientos?; ¿una sociedad –hipotéticamente al menos– prácticamente sin parejas, sin recién nacidos y sin viejos? ¿Podremos imaginar, en ese contexto, cuáles serían las concepciones del tiempo, de lo cambiante y lo recurrente?

Por otro lado, un hecho que recalcan todas las investigaciones sobre el cimarronaje, desde las pioneras de Price hasta las más recientes de Laviña y Ruiz-Peinado (2006) o Lienhard (2008) por ejemplo, es que donde hubo esclavitud hubo cimarronaje: en otras palabras, que el cimarronaje fue una realidad consubstancial a la experiencia de la esclavitud. ¿Podrán imaginar, entonces, la concepción de lugar o de espacio, cuando la enorme movilidad

transoceánica de su traumatizante travesía transatlántica se realizaba en hacinamiento con una escasísima movilidad en las embarcaciones? ¿Y cuando tras la larga travesía, para tantos agónica, se intentaba limitar en el nuevo destino al movimiento grupal y dirigido de los sembradíos al barracón? ¿En otras palabras, cuando la movilidad se asociaba irremediablemente a la huída, a la cimarronería, que significaba también, a la utopía? (Quintero, 1985) ¿Cuál sería la concepción de lugar o de espacio cuando se vive (sea en la plantación o en cimarronaje) en un territorio distinto del de todos tus antepasados?

Lo racial y diaspórico marcan pues al esclavismo americano, que en su versión más coherente (de acuerdo obviamente a las concepciones de quienes impusieron estos procesos) se cristalizó, para resumir, en una plantación que dependía para su fuerza de trabajo en el comercio con los seres humanos racializados. Ese modelo esclavista que integró la trata a su propio engranaje, constituyó pues, el que mejor encarnó la integración de lo exógeno y lo endógeno en el sistema-mundo de la modernidad. De manera tan descarnada en todas sus implicaciones lógicas, ese tipo de plantación sólo se dio en algunos lugares y momentos históricos específicos, pero fue el modelo; lo que en la tradición sociológica –siguiendo a Max Weber– se denomina "tipo ideal".

Muchas otras experiencias históricas de los afrodescendientes en América se fueron configurando precisamente en contraposición a dicho "tipo ideal". En situaciones históricamente relacionadas, pero que resultaron muy distintas socialmente (como los palenques o las aldeas a las orillas de los ríos que describen los testimonios de *El despertar...*), se le antepusieron a la diáspora forzada, precisamente, sus opuestos: el aislamiento "externo" y el apego a territorios particulares donde se reinició su historia. Contrario al modelo de la plantación, que (en su lógica, e incluso en muchas experiencias históricas concretas) intentó dar al traste con

la noción misma de descendencia (o familia), los sobrevivientes de palenques, y aldeas varias entre ríos y manglares del Pacífico colombiano, podían trazar su descendencia (perdonando la reiteración adrede) probablemente a unas doce o trece generaciones desde su momento diaspórico fundante;[32] lo que desarrolló, por tanto, un sentido diferente de lugar y una relación especialmente íntima y fecunda con la naturaleza, sobre la cual tanto tienen que enseñarnos a los caribeños y al mundo.

Por otro lado, la cultura de los que han vivido por generaciones entre plantaciones y su ("pequeño") cimarronaje circundante constitutivo, donde la realidad "diásporica", sea forzada o en huida, se convierte en un elemento fundamental de la existencia misma, dicha cultura, reitero, tiene mucho que enseñarle sobre los espacios trasnacionales, el movimiento y la emigración, no sólo a los polizontes de Buenaventura (como señala el testimonio de Grueso), sino a todo un mundo cada vez más atravesado por las migraciones internacionales de trabajadores y los reacomodos espaciales en la globalización.

Pero tanto para los esclavizados de la plantación, como para los de las otras experiencias concretas muy variadas que se experimentaron en América, seguía siendo su realidad fundante el hecho de que los "esclavizados de la diáspora afroamericana transatlántica fueron el primer y único grupo transportado en la desnudez, cuyas memorias fueron las únicas pertenencias que embarcaron" (Arocha, 2007, p. 43).[33] Muchas de estas memorias

32. En el Pacífico sur colombiano, es muy significativa la asociación, entre linaje o "tronco" familiar y literalmente el tronco del árbol donde se enterraría cada ombligo de ese "linaje", tradición que descubrí en Arocha (1999) y que dicho autor me refiriera a las investigaciones previas de Friedemann (1971). El argumento se presenta de manera más compacta en Friedemann (1984).

33. Como bien recuerda Arocha de las muy sugerentes ideas del martiniqués (Glissant, 2002).

pudieron perdurar o recrearse de maneras más comprehensivas en el aislamiento que frente a los constantes intentos de deculturación del sistema de plantación. Así, muchos caribeños podemos, a través de testimonios como los recogidos en *El despertar...*, comprender mejor los posibles significados de afrosaberes que nos han llegado sólo como retazos de una "memoria rota".[34]

Incorporando formas de entretejer con sentido algunas cifras de los amplios registros estadísticos conservados sobre la trata (*e.g.* Curtin, 1969; 2001), encontramos que, entre muy variadas experiencias (heterogeneidad que es importante considerar en los análisis), la mayoría de los transportados como esclavizados hicieron aquella traumatizante travesía cuando tenían aproximadamente 15 años. En las sociedades africanas eran jóvenes adultos, con suficiente edad para haber sido socializados en los relatos míticos infantiles (como los de *Ananse*, que mencionamos al comienzo), con todo el desarrollo verbal básico de sus lenguajes, con sus ritos de iniciación a la adultez y sus primeras experiencias sexuales, con experiencias de trabajo y algunas incipientes en la política y la guerra. Cargaban, pues, un registro amplio de memorias,[35] pero se incorporaban a unas sociedades dominadas por saberes de otras y que, distinto de las sociedades africanas de donde partían, no vivían ya los ancianos que las reiteraran en la diáspora,

34. Utilizo esta imagen del más profundo, incisivo y notable crítico cultural puertorriqueño Díaz Quiñones (1993).

35. Los registros estadísticos muestran que la edad promedio al momento de la travesía fue reduciéndose históricamente; por lo cual podríamos suponer que el conjunto de memorias entre los transportados en los primeros siglos (como mucha de la "inmigración" de africanos a Colombia) podría ser más comprehensivo que entre la inmigración forzada de esclavizados prácticamente niños que predominó en las últimas etapas de la trata, cuando más se introdujeron en las Antillas hispánicas. Las variaciones en las cifras por género son también muy sugerentes (posibles temas de futuras investigaciones).

pasando las sabidurías verbales más sofisticadas en los relatos memorizados a sus aprendices.[36] Muchos de los saberes de aquellas memorias que pudieron transportar consigo fueron, más que verbales, irremediablemente corporales, muy a flor de piel en la adolescencia.[37]

No es fortuito, pues, que fueran saberes que se expresaban y ritualizaban en gran medida a través de la danza y la música. A escudriñar los camuflados afrosaberes a través de esas prácticas estéticas he dedicado mis mayores esfuerzos como investigador en las últimas décadas. Pero acá, en lugar de referirme directamente a esos trabajos, quisiera más bien recordar la polifonía de los diálogos que al respecto tuvimos un grupo de siete estudiosos de estos temas de siete países latinoamericanos diferentes (Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Puerto Rico y Uruguay), reenfatizando la importancia de este tipo de intercambio:

> No es mera casualidad que muchos de los acercamientos analíticos a las culturas afroamericanas aborden la música y la

36. Como en la tradición de los *Griots* en Senegambia, que es aun fuente importantísima de conocimientos y memorias.

37. Las profundas sabidurías registradas en los cuerpos que han atravesado sus procesos de maduración y que recién han alcanzado la adultez son sabidurías muy básicas, pero no por ello poco profundas, como las nociones sobre el espacio y el tiempo, muchas de las cuales –como, precisamente, en esos ejemplos– conllevan procesos culturales de larga duración. Hablamos de sabidurías que, como "los instintos", se entendieron antes como naturales, cuando en realidad se trataba de incrustaciones corporales de historias atravesadas por numerosas generaciones sucesivas (saberes que los más avanzados estudios sobre la biología de los procesos cognoscitivos nos empiezan a mostrar, pero sobre los cuales tenemos todavía muchísimo que aprender). Para una mayor explicación y fuentes bibliográficas ver Quintero (1998 y 2009) y el segundo y sexto ensayos de esta Antología. Ver también Wade (2007) antropólogo que, tengo entendido, inició sus análisis sobre etnicidad y nación en Latinoamérica (1997) en el estudio de la música popular colombiana (2000).

danza. Actualmente, se han querido trivializar los aportes de estas culturas enmarcándolas en el ámbito del "entretenimiento". Pero en realidad la música y la danza abarcan profundas concepciones sobre las coordenadas que enmarcan la vida y las sociabilidades: el espacio y, fundamentalmente, el tiempo. Las músicas afroamericanas rompen a través del polirritmo, los acentos sincopados y la métrica de claves (de unidades no equivalentes) la noción progresiva del tiempo lineal de la modernidad occidental. Y frente a las crisis de esa noción iluminista desde principios del siglo XX (termodinámica, mecánica cuántica, relatividad, cubismo…), las músicas afroamericanas han representado la posibilidad de un tipo de expresión diferente que respondiera a las nuevas sensibilidades emergentes. Lo afro, en la música y la danza, se constituyó en vanguardia, aunque, como bien señala de Carvalho, pronto se fetichizó al convertirlo en espectáculo frente a su expresión original cotidiana. Particularmente fue la danza, con la espacialización corporal de un tiempo heterogéneo, un ejercicio de escape esporádico, dionisíaco, performático. Más ampliamente sentencia de Carvalho que "las expresiones simbólicas afroamericanas juegan, en la fantasía, el papel de restituir los valores humanos perdidos en el Occidente actual: la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, el ritmo vital, la espontaneidad, el relajamiento de las tensiones, la sacralización de la naturaleza y el cotidiano… la promesa de un tipo de convivialidad alegre".

Pero tras el fetiche, aparece una genuina utopía cuyo aprovechamiento… es conveniente, para las perspectivas de las culturas afroamericanas. Arocha recordaba que en el Montú bantú la música actuaba como integradora de la mente, la naturaleza, la razón y la ilusión y, por tanto, nunca se podría mentir con ella. Quintero recalcaba que en su expresión por

> medio de la danza atentaba contra la radical separación iluminista entre mente y cuerpo. Por ello la profundidad y trascendencia de su impugnación camuflada.
>
> La música y la danza forman parte de otra de las prácticas fundamentales del quehacer cultural afroamericano: la lucha oblicua o el camuflaje. De Carvalho enfatiza su importancia, porque coloca en el subalterno la posibilidad de negociar o no. Arocha remite al ejemplo de la danza de negros del Carnaval de Mompox donde en los ensayos, en el barrio, es una danza preñada de críticas a la autoridad, sumamente cimarrona e instrumento pedagógico y catártico de una profundidad enorme de docencia erótica; pero en las presentaciones, en la representación pública se llena de disimulos, donde incluso el célebre personaje *sambe* sale a la calle como Chapulín Colorado, con una trivialización deliberada que denota un profundo manejo de la escenificación. Es una forma, reitera Segato, de encubrir la irreverencia, de jugar a la invisibilidad para poder darle vigencia a la resistencia (Quintero en García Canclini, 2002, pp. 140-141).

Relacionado a ello (pues la danza y la música estaban entonces indisolublemente vinculadas a la espiritualidad, como la referencia al Montú que la cita anterior atestigua), fue fundamental también una concepción "corporal" o ecológica sobre los misterios, sobre lo que aun no conocemos. Contrario a la espiritualidad predominante en las religiones monoteístas, los saberes transportados en torno a lo no sabido o "los misterios", no se interpretaron por los transportados esclavizados como *sobre*naturales sino como sabidurías aun no descifradas *de* la naturaleza. Como bien enfatiza en su libro seminal Cabrera (1954) las divinidades afrocubanas residen más en el monte (es decir, diseminadas en o entre la naturaleza) que en el cielo (separadas jerárquicamente del mundo o en lo

sobrenatural). Lo que los etnólogos han llamado "religiones animistas", podrían considerarse más bien como lo que he llamado un "principio de humanismo ecológico", en el cual a través de deidades que representan fuerzas naturales, se respetan los misterios por conocer en la naturaleza. Es significativo que las deidades no representen productos (algo fijo), sino procesos: dinámicas del fluir del universo (Gottschild, 1998, p. 10). Dichos principios postulan, relacionado a ello, que las sabidurías y espiritualidades no se presentan como contrapuestas a lo corporal, sino que se manifiestan precisamente a través del cuerpo, más específicamente de los procesos y movimientos corporales. La *estructura de sentimiento* epocal hacia el 2011 cuando escribí este ensayo, ha comenzado a sustituir al –por lo demás, "fallido"– ideal de la modernidad desarrollista, con una sensibilidad ecológica que ha permitido justipreciar mejor aquel "ecologismo animista" de nuestras incrustaciones de africanía que se expresaban sobre todo en la música y el baile.

Este tipo de saberes fueron cargados desnudos por los esclavizados; tanto aquellos que desembarcaron en Cartagena (se quedaran allí, o fueran trasportados a los ríos del Pacífico o a las minas de Popayán o Quito), como los destinados a Nueva Orleáns, Veracruz, La Habana, San Juan (o Ponce), Recife, Montevideo o Buenos Aires…

El Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, una de cuyas líneas de investigación ha sido la presencia cultural actual de la esclavitud y la afro-descendencia, agradece a la Profesora Martínez, recopiladora de estos relatos, y a ese otro "judío maravilloso" de la editorial LaCasa, Marc Zimmerman (como el salsero Harlow, también puertorriqueñizado), la oportunidad de incorporarse a este proyecto editorial. Y, a través de esta "Presentación introductoria", contribuir al menos con un grano de arena en la construcción de la tan necesaria

comunicación "sur-sur" que, inspirados en el ejemplo colombiano de la revista *América Negra*, contribuya al desarrollo y enriquecimiento del intercambio de experiencias más amplio posible entre los países –¡simultáneamente, diversos y semejantes!– de Afroamérica.

En su segundo CD oficial después de numerosas grabaciones clandestinas o *underground*, –significativamente titulado (de manera bilingüe) *El subestimado o underdog*–, el cantautor puertorriqueño negro Tego Calderón, incorpora un relato muy ingenioso y jocoso (a lo *anancy*) sobre la sabiduría de la consigna de ¡la hermosura prieta![38] Es el relato en salsatón (combinación de salsa con reguetón) "El chango blanco", en otras palabras, la contradicción en términos:

> Yo me puse a pintar un chango de blanco;
> cuando terminé, me dio con soltarlo.
> El chango se fue volando sereno,
> pero sus hermanos no lo conocieron.
> ¡Qué pena me dio, me sentí culpable
> de que solitario, volara en el aire.
> Pero con la lluvia, que cae de los cielos,
> se fue restaurando, su color de nuevo.
> Él ya regresó, y está compartiendo,
> pero que susto pasó y así se pasa diciendo:
>
> Coro: *Yo me quiero, me quiero quedar negrito*
> *Nací con este color, y es que me queda bonito, bonito*
>
> Cuando ese chango llegó, to' pintaito de blanco
> Ellos no lo conocieron. Creyeron era Michael Jackson.

38. El "*Black is beautiful!*" de Malcom X, el *afro* y las Panteras negras en las luchas estadounidenses de 1960 y 1970.

Mi hermano…
Coro

Nací con este sabor y este dolor en el alma
Nací con este sabor, y no color de fantasma.

Te quiero, te llevo
Chango Blanco, Chango Negro
Chango Blanco, Chango Negro
Yo te espero aquí en la esquina
Chango Blanco, Chango Negro
Salpica, salpica
Dale pa' allá
Se acabó la Salsa monga...

¡Changuería en pote!

En medio del salsatón, Tego –célebre ya por su rap y reguetón– anuncia su dedicatoria a su antecedente salsero:

Pa' que se lo goce el viejo
Allá en el cielo
Oíte'
Salsa gordinflona

En la canción siguiente del CD, toma un tono reflexivo para dedicarle un rap completo a su padre recién fallecido. En la tradición tan difundida geográficamente entre los afrodescendientes de cantarles a sus muertos y venerar a sus ancestros,[39] su rap fúnebre ejemplifica, en la primera década del siglo XXI, muchos de los

39. Para Colombia, ver el excelente catálogo de la exposición *Velorios y santos vivos* (Museo Nacional de Colombia, 2008).

recurrentes valores de esa cultura de la cimarronería,[40] que el más profundo y perspicaz crítico cultural puertorriqueño ha identificado en la práctica relacional del "arte de bregar" (Díaz Quiñones, 2000). Uno de sus componentes centrales consiste en distinguir, en la cuerda floja de tantas encrucijadas, "lo negociable de lo innegociable" (Carvalho, 2002) o en sus términos: cuándo y dónde bregar, o no bregar. Les recomiendo escuchar con detenimiento la canción entera, de la cual sólo citaré unos versos, para concluir:

> Que difícil se me hace sin ti;
> lo tenía que escribir,
> porque ¿a quién se lo iba a decir?
>
> A veces me creo recibir su llamada,
> pa' decirle que Malcom nació y Ebony lo ama [sus nietos].
>
> No ha sido fácil, pero estoy *bregando*;
> con la misma piedra, tocando,
> tu bien sabes de lo que estoy hablando.
> Estamos extrañándolo, representándolo,
> bajándola por la goma, recordándolo…
> Sigo bregando
> con los puercos de esta industria
> Pero está to' bien, ¡uno se las busca!
>
> Canté con la Fania,
> se que lo sabía;
> porque usted no lo veía,
> lo sentía.
> En la República me censuraron

40. Publiqué recientemente un ensayo que de forma abreviada intenta examinar la presencia contemporánea de dicha herencia cultural en diversas esferas de la cotidianidad en Puerto Rico (2010b).

por su canción preferida.
¡Está to' bien, estamos al día!…

Gracias a usted,
tengo la seguridad
de mi cultura:
mi son de averdura[41]…

Que difícil se me hace sin ti
Lo tenía que escribir…
Uno sabe que nada es eterno,
pero to' se vino abajo al perderlo.

¡Oye!, he seguido pa'lante
como me enseñaste,
¡Viejo!, siempre evitando que el grande me aplaste.

(Calderón, 2006)

Bibliografía

Amin, S. (1988). *L'eurocentrisme: Critique d'une ideologie*. París: Anthropos.

Arocha, J. (1999). *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico Colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional.

Arocha, J. (2002). Montu y Ananse amortiguan la diáspora afrocolombiana. *Palimpsestus*, 2, 92-103.

Arocha, J. (2007). Los estudios afrocaribeños. *Cuadernos del Caribe*, 10, 42-45.

41. Forma popular de expresar gastronómicamente: ¡de absoluta verdad! o evidentemente.

Arocha, J. y Rodríguez Cáceres, L. S. (2002). Los culimochos: africanías de un pueblo eurodescendiente en el Pacífico Nariñense. *Historia Crítica*, 24, 79-94.

Avella Esquivel, F. (2007). La etnología reciente del Caribe: el caso de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. *Cuadernos del Caribe*, 10. 55-60.

Barnet, M. ([1964] 1968). *Biografía de un cimarrón*. México: Siglo XXI.

Bilby, K. M. (2005). *True-born Maroons (New World Diasporas)*. Gainesville: Florida University Press.

Bonilla, H. (Ed.) (2010). *Indios, negros y mestizos en la independencia*. Bogotá: Planeta y Universidad Nacional de Colombia.

Buchanan, R. O. (1938). A Note on Labour Requirements in Plantation Agriculture. *Geography*, XXIII, 156-164.

Burgos Cantor, R. (Ed.) (2010). *Rutas de libertad. 500 años de travesía*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Cabrera, L. (1954). *El monte, igbo finda, ewe orisha, vititinfinda: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. La Habana: Ed. CR.

Calderón, T. (2006). *El underdog/el subestimado*. CD. San Juan: Jiggiri Record/Atlantic Record.

Carvalho, J. J. de y Segato, R. (1992). *Shango Cult in Recife*. Caracas: OEA.

Carvalho, J. J. de (1999). Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental. En Cruces, F. (Coord.). *El Sonido de la Cultura, Textos de Antropología de la Música*. Número especial de *Antropología*, 15-16, 59-90.

Carvalho, J. J. de (2002). Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable. En García Canclini, N. Ed. *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural* (pp. 97-132). México y Madrid: OEI–Santillana.

Casimir, J. (1981). *La cultura oprimida*. México: Nueva Imagen.

Cháves, M. E. (1999). *La estrategia de libertad de una esclava del siglo XVIII, Las identidades de amo y esclavo en un puerto colonial*. Quito: Ed. Abya-yala.

Cháves, M. E. (2007). Color, inferioridad y esclavización: la invención de la diferencia en los discursos de la colonialidad temprana. En Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianas y raizales* (pp. 73-93). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano.

Cruces, F. (Coord.) (1999). *El Sonido de la Cultura, Textos de Antropología de la Música*. Número especial de *Antropología*, 15-16.

Curtin, P. D. (1969). *The Atlantic Slave Trade: A Census*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Curtin, P. D. y Adams, H. B. (2001). *Migration and Mortality in Africa and the Atlantic World 1700-1900*. Londres: Variorum.

Díaz Quiñones, A. (1993). *La memoria rota, ensayos sobre cultura y política*. San Juan: Huracán.

Díaz Quiñones, A. (2000). *El arte de bregar*. San Juan: Callejón.

Dunham, K. (1989). *Island Possessed*. Nueva York: Doubleday.

Escobar, A. (1999). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Escobar, A. (2005). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 113-144). Buenos Aires: CLACSO.

Fay, C. R. (1936). Plantation Economy. *Economic Journal*, XLVI, 620-644.

Florescano, E. (Coord.) (1975). *Hacienda, Latifundios y Plantaciones en América Latina* (CLACSO-Simposio de Roma). México: Siglo XXI.

Freyre, G. ([1934] 1936). *Casa-grande e senzala, formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Río de Janeiro: Schidt.

Freyre, G. (1969). *Açúcar. Em torno da etnografia da historia e da sociologia do doce no nordeste canavieiro do Brasil*. Río de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool.

Friedemann, N. S. De. (1971). *Minería, descendencia y orfebrería en el litoral Pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional.

Friedemann, N. S. De (1984). Troncos among Black Miners in Colombia. En Culver, W. y Graves, T. (Eds.). *Miners and Mining in the Americas*. Manchester: University of Manchester Press.

Friedemann, N. S. De (1985). *Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Editorial La rosa.

Friedemann, N. S. De (1991). Lumbalú: ritos de muerte en el Palenque de San Basilio. *América Negra*, 1, 65-86.

Friedemann, N. S. De (1992). Huellas de africanía en Colombia. *Thesaurus*, XLVII (3), 543-560.

Friedemann, N. S. De (1995). *Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia*. Bogotá: Villegas.

Friedemann, N. S. De (1997). De la tradición oral a la etnoliteratura. *America Negra*, 13, 119-134.

Friedemann, N. S. De y Arocha, J. (1986). *De sol a sol, Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Friedemann, N. S. De y Cross, R. (1979). *Ma Ngombe, Guerreros y ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia.

Friedemann, N. S. De y Patillo Roselli, C. (1983). *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

García Canclini, N. (Ed.) (2002). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural.* México y Madrid: OEI–Santillana.

Genovese, E. D. (1968). Materialism and Idealism in the History of Black Slavery in the Americas. *Journal of Social History,* 1 (4), 371-394.

Genovese, E. D. (1969). *The World the Slaveholders Made.* Nueva York: Random House.

Genovese, E. D. (1974). *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made.* Nueva York: Pantheon Books.

Genovese, E. D. (1977). A Reply to Criticism. *Radical History Review,* 19, 94-110.

Genovese, E. D. (1979). *From Rebellion to Revolution: Afro-American Slave Revolts in the Making of the Modern World.* Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Glissant, É. ([1995] 2002). *Introducción a una poética de lo diverso.* Barcelona: Étnicos del Bronce.

González, L. M. (Ed.) (2005). *Tras las huellas del hombre y la mujer negros en la historia de Puerto Rico.* San Juan: Gobierno de Puerto Rico, Departamento de Educación.

Gottschild, B. D. (1998). *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and Other Contexts.* Connecticut: Praeger.

Grueso, L. (2007). La población afrodescendiente y su referencia como sujeto de Ley en el desarrollo normativo de Colombia. Punto de partida para definir niveles de Reconocimiento y Reparación. En Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianas y raizales* (pp. 619-644). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano.

Hoogbergen, W. (Ed.). (1995) *Born out of resistance: on Caribbean cultural creativity.* Utrecht: ISOR-Publications.

Hurbon, L. ([1987] 1993). *El bárbaro imaginario.* México: Fondo de Cultura Económica.

Isaacs, J. ([1867] 1961). *María*. Medellín: Ed. Bedout.

Jiménez Meneses, O. (2007). *El frenesí del vulgo: Fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Lander, E. (Comp.) ([2000] 2005). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO.

Laviña, J. (2007). *Cuba, plantación y adoctrinamiento.* Santa Cruz de Tenerife: S/Ed.

Laviña, J. y Ruiz-Peinado, J. L. (2006). *Resistencias esclavas en las Américas.* Madrid: Doce calles.

Lienhard, M. (2008). *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial.* Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

López Valdés, R. L. (2007). *Pardos y Morenos: esclavos y libres en Cuba y sus instituciones en el Caribe Hispano.* San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Mariátegui, J. C. ([1928] 1965). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima: Amauta.

Martínez, M. I. ed. (2012). *El despertar de las comunidades afrocolombianas.* Houston/San Juan: LaCasa y CIS-UPR.

Martinot, S. (2003). *The Rule of Racialization. Class, Identity, Governance.* Filadelfia: Temple Univerity Press.

Mattos, H. (2007). Ciudadanía, racialización y memoria del cautiverio en la Historia de Brasil. En Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianas y raizales* (pp. 95-128). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano.

Maya, A. (2005). *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

McWilliams, C. (1940). *Factories in the Field.* Boston: Little, Brown and Corp.

Mintz, S. W. (1956). Cañamelar: The Subculture of a Rural Sugar Plantation Proletariat. En Steward, J. *et al. The People of Puerto Rico. A Study in Social Anthropology* (pp. 314-417). Urbana: University of Illinois Press, 1956.

Mintz, S. W. ([1960] 1988). *Taso, trabajador de la caña*. San Juan: Huracán.

Mintz, S. W. y Wolf, E. (1957). Haciendas and Plantations in Middle America and the Antilles. *Social and Economic Studies* (Jamaica), 6 (3), 380-412.

Moreno Fraginals, M. (Relator) (1977). *África en América Latina*. México: Siglo XXI-UNESCO

Moreno Fraginals, M. (1978). *El ingenio, complejo económico social cubano del azúcar.* Tres tomos. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.

Mörner, M. (1973). La hacienda hispanoamericana: examen de las investigaciones y debates recientes. *Hispanic American Historical Review*, 53: 2. Traducido para Florescano, E. (Coord.) (1975). *Hacienda, Latifundios y Plantaciones en América Latina* (CLACSO-Simposio de Roma). México: Siglo XXI.

Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.) (2007). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianas y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Observatorio del Caribe Colombiano.

Mosquera Rosero Labbé C., Pardo, M. y Hoffmann, O. (Eds.) (2002). *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclaviud en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Múnera, A. (1998). *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810).* Bogotá: Banco de la República/El Áncora editores.

Múnera, A. (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XX colombiano.* Bogotá: Planeta.

Museo Nacional de Colombia (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Negrón Portillo, M. y Mayo Santana, R. (1992) *La Esclavitud Urbana en San Juan.* San Juan: CIS-U.P.R.

Negrón Portillo, M., Mayo Santana, R. y Mayo López, M. (1997). *Cadenas de esclavitud... y de solidaridad: Esclavos y libertos en San Juan, siglo XIX.* San Juan: CIS-U.P.R.

Nistal Moret, B. (1979). *El cimarrón, 1845: sumaria formada en averiguación de la muerte de un negro que se encontró ahogado en el río de Bayamón.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Nistal Moret, B. (Ed.) (1984). *Esclavos prófugos y cimarrones: Puerto Rico, 1770-1870,* Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Ortiz Lugo, J. C. (1995). *De arañas, conejos y tortugas. Presencia de África en la cuentística de tradición oral en Puerto Rico.* San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Ortiz Lugo, J. C. (2004). *Saben más que las arañas. Ensayos sobre narrativa oral afropuertorriqueña.* Ponce: Casa Paoli/FPH.

Patiño, G. (2006). *Fogón de negros.* Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Pérez de la Riva, J. (1978). *El barracón, esclavitud y capitalismo en Cuba.* Barcelona: Crítica.

Price, R. (Ed.). ([1973] 1981) *Sociedades cimarronas, comunidades esclavas rebeldes en las Américas.* México: Siglo XXI.

Price, R. (1983). *First Time: The Historical Vision of an Afro-American People.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research* VI: 2, 342-388.

Quijano, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, A. (2007). Don Quijote y los molinos de viento de América Latina. En López Soria, J. I. (Comp.). *Andinos y Mediterráneos. Claves para pensar Iberoamérica* (pp. 89-123). Lima: OEI.

Quijano, A. (2009). Fiesta y poder en el Caribe. Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero. En Quintero Rivera, Á. *Cuerpo y cultura, las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (pp. 33-38). Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Quintero Rivera, Á. (1980). Notes on Puerto Rican National Development: Class and Nation in a Colonial Context. *Marxist Perspectives*, 9, 10-30.

Quintero Rivera, Á. (1985). La cimarronería como herencia y utopía. *David y Goliath* XV: 48, 37-51. Reeditado en González, L. M. (Ed.) (2005). *Tras las huellas del hombre y la mujer negros en la historia de Puerto Rico* (pp. 371-390). San Juan: Gobierno de Puerto Rico, Departamento de Educación.

Quintero Rivera, Á. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Á (2002). Relatoria de sección Perspectivas de las culturas afroamericanas en el desarrollo futuro de Iberoamérica. En García Canclini, N. (Ed.) (2002). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural* (pp. 133-142). México y Madrid: OEI–Santillana.

Quintero Rivera, Á. ([1998] 2003). *Vírgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico.* San Juan: CIS-U.P.R.

Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile.* Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Quintero Rivera, Á. (2010a). Baile y subversión en el Caribe. Presentación. *Séptima Conferencia Anual de la Asociación Caribeña de Filosofía.* Cartagena: Universidad de Cartagena de Indias.

Quintero Rivera, Á. (2010b). La inclusión desde la exclusión: Expresiones democráticas del legado cultural cimarrón. *Boletín Americanista* (Barcelona), 61, 177-188.

Quintero Rivera, Á. y Álvarez, L. M. (1994). La etnicidad cimarroneada: la melodización de ritmos en la música de la contraplantación. *América Negra*, 8, 51-82.

Rouget, G. (1980). *La musique et la trance.* París: Gallimar.

Rubin, V. (Ed.) (1957). *Caribbean Studies: A Symposium.* Kingston: Institute of Social and Economic Research.

Rubin, V. (Ed.) (1959). *Plantation Systems of the New Word. Social Science Monographs VII.* Washington: OAS.

Scarano, F. (1984). *Sugar and Slavery in Puerto Rico. The Plantation Economy of Ponce, 1800-1850.* Madison: University of Wisconsin Press.

Scarano, F. (1988). Las huellas esquivas de la memoria: Antropología e Historia en Taso, trabajador de la caña. En Mintz, S. W. *Taso, trabajador de la caña* (pp. 9-42). San Juan: Huracán.

Scarano, F. (1992). *Haciendas y barracones: azúcar y esclavitud en Ponce.* San Juan: Huracán.

Schwartz, S. B. (1982). Patterns of Slaveholding in the Americas: New Evidence from Brazil. *The American Historical Review* 87:1, 55-86.

Steward, J., *et al.* (1956). *The People of Puerto Rico. A Study in Social Anthropology.* S/l: Urbana. University of Illinois Press.

Thompson, E. T. (1932). Mines and Plantations and the Movements of People. *American Journal of Sociology*, XXXVII, 603-611.

Thompson, E. T. (1957). *The Plantation: A Bibliography*. Washington DC: OAS.

Tomich, D. (2004). *Through the Prism of Slavery, Labor, Capital and World Economy*, Nueva York: Rowman and Littlefield.

Torres, S. E. (2011). *¿Raizales, pañas, fifty-fifty, turcos y/o isleños? La construcción de identidades en un contexto multi-étnico.* Tesis MA en Estudios del Caribe, San Andrés: Universidad Nacional de Colombia.

Valdelamar Saravia, L. (2009). La cuestión del mestizaje y la categoría epistémico-existencial del Muntú en *La rebelión de los genes* y *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (Cartagena), 9, 207-217.

Vidal, T. (1994). *Los Espada, escultores sangermeños*. San Juan: Alba.

Wade, P. (1997). *Race and Ethnicity in Latin America*. Londres: Pluto Press.

Wade, P. (2000). *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: Chicago University Press.

Wade, P. (Ed.) (2007). *Race, Ethnicity and Nation. Perspectives from Kinship and Genetics*. Nueva York: Berghahn Books.

Wallerstein, I. (1974, 1980, 1989). *The Modern World-System*. Tres volúmenes. Nueva York: Academic Press.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Londres: Chatto & Windus.

Williams, R. ([1958] 1983). *Culture and Society*. Nueva York: Columbia University Press.

Wilson, P. J. (2007). *Las travesuras del Cangrejo. Un estudio de caso Caribe del conflicto entre reputación y respetabilidad*. San Andrés: Universidad Nacional de Colombia.

Wolf, E. (1951). San José: Subcultures of a 'Traditional' Coffee Municipality. En Steward, J., *et al.* (1956). *The People of Puerto Rico. A Study in Social Anthropology* (pp. 171-264). Urbana: University of Illinois Press.

Zapata Olivella, M. (1975). *La otra imagen de Colombia*. Documental fílmico. Bogotá: Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas. Recuperado de: http://manuelzapataolivella.org/la-otra-cara-de-colombia/

Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ed. Oveja Negra.

Zapata Olivella, M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940-2000* (Comp. y prólogo de Alfonso Múnera). Bogotá: Ministerio de Cultura.

La afro-historia y los Estudios Culturales de-coloniales*

Preludio en salsa

"¡Si somos guerreros, el palo es pa' rumba!" repite el coro de una canción de Eddie Palmieri –uno de los conformadores de la salsa y el jazz latino– en el film documental de Ana María García, *Cocolos y rockeros* (1992). ¡Qué manera de romper el molde de lo que son las batallas! La orquesta se reconoce partícipe de algún tipo de lucha, por lo cual podrían ser calificados de "guerreros"; pero ello se plantea hipotético ("si somos…") porque se trata de una lucha lo más antimilitar imaginable. Su "arma" es la cultura, el arte, la estética. Pero no cualquier estética, sino elaborada por una cultura popular conformada por un arte dialógico, rítmico y bailable, según explica el propio Palmieri en el film. Enfatiza allí la importancia de una compleja y riquísima elaboración rítmica, del diálogo entre los distintos instrumentos y entre la sonoridad y el cuerpo danzante. "Lograr el *full tutti*… para afectar el organismo": una forma dialógica y colectiva, de elaboración estética que entrelaza la cultura y el cuerpo.

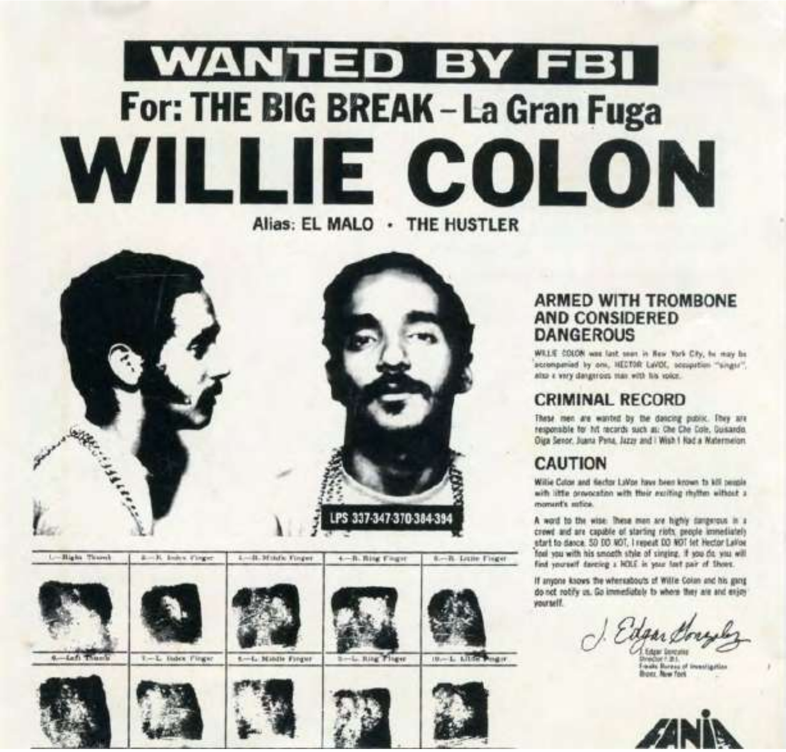
* Ponencia para la VII Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales, celebrada conjuntamente con la XXV Asamblea general de CLACSO, Medellín, noviembre del 2015, en parte incluida en el libro de Basail, Alain *et al.* (2018, pp. 299-308). Incorpora algunos detalles de otras conferencias de estos años.

En 1971 otro de los forjadores de la salsa, el nuyorican Willie Colón, protagoniza un emblemático atrevimiento. Nueva York amanece empapelada con un cartel que simulaba un edicto del FBI para la captura de un escapado peligroso por su atentado contra el orden. Se publicitaba la carátula de la tercera o cuarta producción discográfica (entonces, LPs) de quien se había iniciado en la música a los 14 años como el trombón de una banda de *jazz* y en la salsa a los 17 (Colón, 1971). Con *La gran fuga – The Big Break* celebraba sus 21 (la edad del "juicio"). Siete años después produciría con el panameño Rubén Blades el LP más difundido en la historia del movimiento salsa, *¡Siembra!* (1978) que incluye la canción "Pedro Navaja", que el Premio Nobel colombiano caribeño Gabriel García Márquez identificó en una entrevista como aquello que realmente él hubiera deseado escribir. Su máxima cuestiona el determinismo de la ciencia de la modernidad: "*la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...*"

La carátula de *La gran fuga*, evocando el poderoso imaginario caribeño de la cimarronería, proclama:

> *Armado con trombón*
> *y considerado peligroso*
>
> Willie Colón fue visto por última vez en la ciudad de Nueva York, podría estar acompañado de Héctor Lavoe, cantante de ocupación, también muy peligroso con su voz (...)
>
> *PRECAUCIÓN*
>
> Se les conoce asesinos a la menor provocación con su *ritmo* excitante, sin previa notificación.
>
> Atentos: Ellos son altamente peligrosos en la multitud y son capaces de iniciar disturbios, *la gente empieza inmediatamente a bailar...* (mi traducción; mis cursivas).

Su peligrosidad, según esta irónica simulación de un parte por los encargados de mantener el orden, radica en la estética de las sorpresas, lo sorpresivo (reiteración adrede) de su ritmo y el efecto colectivo de éste en la subversiva inevitabilidad del baile.



Es, a mi juicio, muy significativo que *The Big Break* –que es tanto "fuga", como "rompimiento" y "oportunidad"– abra con un tipo de experimentación rítmica sobre la base de la bomba, uno de los más antiguos géneros musicales puertorriqueños y el más identificado con su herencia africana negra. Esa fuga, ese rompimiento empieza remitiéndose a la afro-historia por conocer; pero no con alguna antigua canción africana, sino con la creatividad de

la experimentación. Colón tituló esta composición "Ghana'e", en evidente homenaje a la "otra Madre Patria".

Aunque "Ghana'e" incluye alguna que otra referencia a idiomas africanos, en realidad la lírica es fundamentalmente de onomatopeyas, con un significado abierto al que escucha o baila a base de los ritmos instrumentales y vocales. La ausencia de palabras evoca ese "primer piso" de la afro-historia de nuestras sociedades afrocaribeñas privado de voz (los esclavistas acostumbraban a agrupar esclavos procedentes de diversas regiones africanas que hablaban lenguas distintas para que no pudieran comunicarse entre ellos, dificultando la posibilidad de la rebelión (Moreno Fraginals, 1977). La comunicación, más que con palabras, se establecía pues con los ritmos, las expresiones corporales y las enormes sutilezas de variantes en los toques de tambor.

La gran fuga incluye una composición del cartero mulato Tite Curet Alonso –quien habría de convertirse en el más importante compositor de salsas– sobre la incertidumbre, titulada "Barrunto", que según el diccionario es un puertorriqueñismo que alude al atisbo o corazonada de tiempo huracanado.

Y finalmente concluye con una composición del propio Willie Colón dedicada a la "Abuelita", que es un homenaje a la sabiduría tradicional de los refranes y dichos populares. Contrario al rompimiento generacional de la rebeldía rockera de entonces, los jóvenes salseros manifestaban una preocupación vivencial, presente con su pasado y futuro a través de homenajes a sus antepasados, a la historicidad desafiante de su cultura. Se trataba evidentemente de otro rompimiento, de otro "*Big Break*".

"¡Hay que buscar la forma de ser siempre diferente!" reitera el estribillo del coro de una de las más célebres salsas de la orquesta salsera de Richie Rey en evidente batalla contra la estandarización. La letra reiteraba "Para que no digan que toco como..." y mencionando una a una algunas de las principales agrupaciones

musicales salseras del momento, de finales de los 1960, la Orquesta de Ray imitaba el sonido de aquellas y los contrastaba con su sonido característico, para ilustrar sonoramente las diferencias entre los estilos salseros (Ray, 1970). Otra de sus salsas más populares se recreaba en la diferencia entre su música y la música cubana tradicional, cuando en Cuba solían argumentar entonces que la salsa no era otra cosa que "música cubana" interpretada incorrectamente por los nuyoricans. "Que Guaguancó, que Guaguancó, que Guaguancó más raro" (Guaguancó raro) (Barreto, 1970).

El cantante, incorpora una décima al final de su soneo, forma poética identificada con la llamada música jíbara (originalmente campesina) puertorriqueña.

Uno de los "barrotes de la cárcel de larga duración del eurocentrismo" fue su autodefinición como lo civilizado frente a la otredad de la barbarie. Richie Rey, nuyorican formado en los más célebres conservatorios de música de los Estados Unidos conforma su "*Big Break*" dialogando con su tradición de formación erudita para evidenciar la complejidad y riqueza de su elaboración estética afro que califica satíricamente como "bestial". "Sonido bestial" dialoga con el *Etude 10/12* de Chopin y con el *Ragtime*, uno de los "abuelos" del jazz (Ray, 1971).

Muy frecuentemente se argumenta que los desafíos musicales, especialmente los bailables, son a la postre intrascendentes, pues contrario a los serios desafíos políticos o económicos, se ubican en la esfera de la diversión. ¿Son estos ejemplos satíricos sólo bromas juguetonas?, ¿picarescas, en la tradición afroamericana del Ananse, del "*trickster*"? ¿o "sabrán más que eso" esas arañas? (Ortiz, 1995) ¿Esconderán o, mejor, camuflarán ejemplos musicales como éstos, en sus prácticas juguetonas de elaboración estética, aseveraciones más profundas?

"¡Si somos guerreros, el palo es pa' rumba!" Llevo años investigando y analizando los posibles significados camuflados de este

tipo juguetón de ironizar, de estos "trucos" sonoros y danzantes, de esa manera "trucosa o truquera" de elaborar y expresar un pensamiento, una "filosofía", si se quiere. ¿Qué tipo de Estudios Culturales requieren realidades como estas? Uno de los significados del encierro frente al cual se da bestialmente la gran fuga es la cárcel que representa la particular cosmovisión eurocentrista.

Los estudios culturales de-coloniales

Los estudios sobre la cultura en América Latina y el Caribe cuentan con una rica tradición. En esta, algunos importantes analistas incorporan de manera prominente la relevancia de la afro-historia para su cultura. Son los casos, por ejemplo, del brasileño Gilberto Freyre y los caribeños Fernando Ortiz en la Antropología y Manuel Moreno Fraginals en la Historia, cuyas proposiciones podrían discutirse largamente. Pero esta presentación tiene un foco de atención más modesto: examinar concretamente esta temática en el desarrollo de los Estudios Culturales entendidos como un intento de nombrar nuevos modos de aproximación al trabajo intelectual y sus procederes analíticos que ha ido tomando el cariz de una disciplina académica emergente.

Frente al antiguo acercamiento humanístico a la llamada alta cultura (al canon de las "grandes obras" de las artes y el pensamiento) los Estudios Culturales se forjan, al menos inicialmente, en torno a la cultura popular. Pero esta se entiende de distintas maneras en diferentes tradiciones intelectuales. Podríamos agrupar a grandes rasgos estas concepciones en dos visiones contrastantes: la cultura producida desde lo popular y la cultura que el mundo popular consume. La primera privilegia la acción autogenerada desde abajo, desde la subalternidad; y en el mejor de los casos como cultura contestataria alternativa. La segunda vertiente se enfoca en procesos comunicacionales fundamentalmente desde

arriba, desde poderes principalmente económicos que generan patrones generalizados de consumo masivo. Desde América Latina, analistas como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini nos llevan a reflexionar sobre el accionar desde el consumo lo que constituye una importante aportación a los Estudios Culturales que debemos atender más adelante.

Es pertinente recordar que los Estudios Culturales se inician, realmente, desde la primera visión, que es además en la cual se insertan las principales corrientes de esta incipiente –podríamos denominar– "in-disciplina" en la América nuestra. Pero quise desde el comienzo de esta exposición diferenciarla de la segunda vertiente predominante en la Academia estadounidense, por la fuerza e influencia de dicho mundo académico en estos tiempos. Y no es fortuito que esta visión haya predominado allá. Frente al capitalismo inicial europeo donde, según han evidenciado muy importantes historiadores, el lujo jugó un papel fundamental, el capitalismo estadounidense se desarrolló y alcanzó culturalmente su hegemonía mundial sobre las bases del fordismo, de una economía dinamizada desde la demanda, donde la producción en masa era inseparable del consumo masivo, de donde partían sus principales símbolos culturales: inicialmente productos de consumo como el Ford modelo T, especialmente diseñado para muchos, luego la Coca Cola, las hamburguesas, los *blue jeans*, las celebridades del espectáculo de proveniencia popular como Marilyn Monroe, etc. Las luchas desde abajo del sindicalismo proletario, por ejemplo, no se daban en torno al cambio social a base de valores culturales propios y diferenciables (como analizan para Inglaterra los pioneros de los Estudios Culturales), sino como expresara Samuel Gompers (el presidente de la *American Federation of Labor*) por ¡más!; es decir, por un mayor acceso al consumo. La lucha fue más cuantitativa que cualitativa, con todo lo que ello representa en términos de valores culturales.

Además, en el país del capitalismo consumista por excelencia, su intelectualidad –como tantas otras esferas de su vida social– resulta especialmente susceptible a las modas, muy frecuentemente asociadas a "lo emergente", que resultará a la postre efímero o pasajero.

Quisiera examinar, más bien, la (incipiente) conformación de unos Estudios Culturales de-coloniales como proyecto político-intelectual en el marco de otro tipo de contraste, que podríamos denominar en neologismos académicos: eurocéntrico/afrodiaspórico. Más concretamente, intentaré contrastar el surgimiento de los Estudios Culturales nuestros con la tradición político-intelectual de Estudios Culturales británica de donde la disciplina partió.

Es importante recordar que las variadas investigaciones y la multiplicidad de actividades en las décadas de 1950 y 1960 en diversas ciudades inglesas que habrían de cristalizarse en términos universitarios-institucionales en el Centro para el estudio de la cultura contemporánea de Birmingham –los *History Workshops*, los encuentros de historia oral regionales, los cursos de extramuros o "*adult education*", los debates en el *Labour Party,* etc.– estaban concentradas en una preocupación (e identidad) compartida respecto de la cultura obrera. La tradición británica de los Estudios Culturales fue forjándose en los *Labour Studies*; en el estudio de los valores y las limitaciones de esta tradición cultural de clase, y en la preocupación con sus posibles proyecciones políticas o sus posibles trasformaciones ante el peso de dicha tradición cultural, y en el marco del desplazamiento de la hegemonía internacional del capitalismo imperial británico por el capitalismo estadounidense de consumo y producción masiva.

La tradición de Estudios Culturales británica fue constituyéndose en torno a una evidente preocupación compartida sobre la producción cultural obrera. Historiadores, educadores,

sociólogos, economistas y críticos literarios, entre otros, se congregaban, intercambiaban y debatían acerca de la cultura obrera del país donde vivían, la tradición cultural clasista con la cual se sentían identificados.

Tres libros colectivos (o antologías) de distintas épocas entre 1960 y 1981 que agrupan trabajos de muchos de estos iniciadores de los Estudios Culturales británicos testimonian esa centralidad en la preocupación política por la cultura obrera: E. P. Thompson (Ed.), *Out of Apathy* (1960), Raymond Williams (Ed.), *May Day Manifesto* (1968) y Eric J. Hobsbawm *et al., The Forward March of Labour Halted?* (1981). Los tres incluyen trabajos excelentes de Raymond Williams, quien ya con sus primeros dos libros *Culture and Society* (1958) y *The Long Revolution* (1961) se tornaba en figura medular de este movimiento. Los primeros dos incluyeron también ensayos de otras de sus figuras centrales: Stuart Hall, el primer editor del *New Left Review* y luego el director del Centro de Estudios de Cultura Contemporánea de Birmingham en sus años de mayor despliegue y nuevos acercamientos, y de E. P. Thompson, autor del monumental *The Making of the English Working Class* (1963). Conviene recordar también que Eric J. Hobsbawm, hoy tal vez más conocido por sus aportes a la "historia universal", inició sus investigaciones indagando en la historia obrera inglesa aspectos medulares de su tradición cultural (*e.g.* "The Labour Aristocracy in the 19th Century Britain" (1954) y *Labouring Men: Studies in the History of Labour* (1965)).

Frente a interpretaciones holísticas de la "Historia Universal", estos intelectuales orgánicos del movimiento obrero enfatizaban los procesos endógenos a su sociedad, avalados por la tradición de sus estudios del desarrollo del capitalismo de autores como Maurice Dobb (1946). Constituyó una tradición intelectual vivencialmente identificada con los procesos que analizaba. Como abiertamente señala la primera oración de la obra principal de

quien fuera el fundador y primer director del Centro de Estudio de Cultura Contemporánea de Birmingham, Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*: "This book is about changes in working-class culture during the last thirty or forty years" (1956, p. 8).

El análisis endógeno de su cultura obrera fue un importante legado de esos Estudios Culturales iniciales. Pero una primera diferencia fundamental entre esa rica tradición y la realidad latinoamericana fue haciéndose evidente en las problemáticas económico-políticas del desarrollo: lo que comenzamos a discutir a finales de los 1960, como la "Teoría de la Dependencia". No era posible separar lo endógeno de lo exógeno en nuestras sociedades, pues lo supuestamente exógeno se imbricaba históricamente con la conformación misma de los entramados sociales. Ello, que podría argumentarse cierto para toda América Latina, era mucho más evidente y abarcador en las sociedades conformadas por monocultivos de plantación, como el Caribe. Allí, la relación entre cultura y poder alteraba las relaciones de clase en los modos de producción, pues el antagonismo entre desposeídos y los dueños de los medios de producción se daba, en considerable medida, contra el fantasma de propietarios absentistas y en un marco estatal colonial dependiente de temporalidades externas, de dinámicas enmarcadas en otras geografías y tiempos. Se genera lo que he llamado una "política triangular" entre los trabajadores, la oligarquía local y la potencia colonial. Las luchas populares no se podrían dar solo en términos de las relaciones de producción, sino también en otros ámbitos sociales, políticos y culturales de la colonialidad.

Pero los Estudios Culturales de-coloniales parten de una matriz que los distingue más aun de la rica tradición laborista británica. Una de las preocupaciones centrales de los estudios de la clase obrera inglesa fue un elemento particularmente problemático de esta cultura de clases: el lenguaje como elemento de –lo que otra

tradición de Estudios Culturales, la sociológica francesa de Bourdieu (1979) llamaría– la "distinción". Recuérdese el título de la obra de Hoggart; así como el énfasis de Raymond Williams en aquellas *Keywords* (1976) a través de cuyos avatares podríamos comprender las diferencias de clase producidas por la Revolución Industrial. También sus batallas por el desarrollo del *Standard English* para la democratización necesaria en este *Long Revolution* (probablemente su libro más político) que la cultura obrera encaminaba.

Esta preocupación por el lenguaje de la cultura obrera se entronca con una aun más larga tradición del socialismo británico. La mayoría de los lectores recordará la célebre pieza de teatro de George Bernard Shaw, *Pygmalion* (1913); si no directamente, a través de su más difundida versión como musical, *My Fair Lady* (1956 en Broadway y 1964 en film). Les refrescaré la trama: preocupados por el inglés muy pobre de la clase obrera inglesa y los usos del lenguaje como forma principal de distinción clasista, unos filólogos apuestan a que pueden hacer pasar a una joven verdulera de un mercado popular en Londres como una dama de la aristocracia, enseñándole a hablar correctamente. Para hacer un largo cuento corto, los filólogos ganan la apuesta: en el exclusivo club hípico de Ascot por el día, y en el baile formal de etiqueta por la noche, la joven verdulera pasa como princesa por su manera correcta de hablar el inglés que el Prof. Higgins le había enseñado. Podríamos argumentar también que por sus aprendidos modales y forma de bailar, pero dejaré esos aspectos para más adelante.

Ahora… les pregunto: ¿hubiera sido posible ganar esa apuesta con una joven verdulera del mercado de Ponce, de Santo Domingo, de Barranquilla o de Cartagena de Indias? Seguramente no, porque lo más probable es que aquella verdulera en el Caribe hubiera sido mulata. Y por más bien que se le enseñara a hablar "correctamente" llevaría, como un carimbo, su trayectoria clasista en su piel. La fuerza de ese constructo racial que somatiza la

distinción, que ideológicamente "biologiza" la otredad, es que de esa forma le otorga un carácter irremediablemente permanente.

Al iniciarse los Estudios Culturales británicos ese elemento no parecía ser importante en la historia de su cultura obrera, pero con las corrientes migratorias de las últimas décadas desde sus antiguas colonias –que sí fueron marcadas por la esclavitud racial– ahora es un factor muy importante que, como hemos aprendido de ellos de la dimensión clasista, nos toca ahora enseñarles desde unos Estudios Culturales afro-diaspóricos .

El carácter somático de este constructo le otorga una importancia fundamental también respecto de las relaciones de género, a través de las cuales se pasan de generación a generación estas características de distinción. Es decir, no es lo mismo para una cultura que las distinciones se pasen de una generación a otra a través de procesos de socialización, a que algunas de estas distinciones fundamentales se pasen "genéticamente" al biologizarse. Es decir, a que las distinciones se pasen como consecuencia inevitable de relaciones de género. Sobre todo, resulta sumamente importante en sociedades mulatas, como es, en general, el Caribe hispano parlante (insular y de la cuenca), con sus frecuentes movimientos camaleónicos de color. Como cité de un dicho popular en otro ensayo de esta Antología:

> Melchor era blanco
> ahora es moreno
> porque lo quemó
> la estrella de Venus.

Fue a través de las relaciones de género, con Venus el símbolo del amor, que el Mago Melchor –el rey más sabio– adquirió su negritud, como tantos descendientes de colonizadores blancos con las pardas indias, o las negras esclavas, domésticas o cimarronas.

La diferencia entre la cultura de una clase obrera formándose en la proletarización de artesanos independientes y campesinos con la cultura de una clase obrera proveniente en medida considerable de la esclavitud racial, rebasa los muy importantes elementos puramente raciales de distinción somatizada. La esclavitud americana no puede entenderse independientemente de la trata esclavista. Es decir, experimentamos una formación histórico-social que no se constituyó internamente sólo por sus relaciones de producción, sino que parte consubstancial de su naturaleza fue la continua "migración" forzada (ejemplo de lo "exógeno" en lo endógeno). Este carácter diaspórico de forzada emigración continua marca irremediablemente la cultura obrera heredera de esa terrible experiencia que tan dramáticamente trastocó las concepciones territoriales y temporales que unas culturas habían desarrollado por siglos.

No hemos empezado a estudiar todavía todas las dimensiones que la trata esclavista representó para las relaciones de género, especialmente el hecho, hasta ese momento insólito en la historia de la humanidad, de que la reproducción social –*i.e.*, donde la fuerza de trabajo que habría de sustituir a aquellos esclavizados que se fueran muriendo– no se generaría internamente a través de las relaciones de género (de nuevos nacimientos) sino a través del llamado "comercio triangular"; es decir, que los "trabajadores" que morían se sustituirían, no por procesos internos de la demografía sino, por nuevos inmigrantes forzados, otros esclavos que suministraría la trata, dejando sin "función social fundamental" la atracción sexual. Esto, aunque se practicó estrictamente sólo en casos extremos, como describe para Haití, Jean Casimir en *La cultura oprimida* (1981), formaba parte de la lógica del sistema, y el estudio de sus devastadoras connotaciones para las relaciones de género, repito, aguarda aún por un mayor desarrollo de unos Estudios Culturales propiamente de-coloniales.

La importancia de considerar el carácter diaspórico de la cultura trabajadora puertorriqueña ya lo han estudiado algunos analistas respecto de nuestras emigraciones a los EE.UU. Para aquellos de ustedes que puedan pensar que estiramos demasiado en el tiempo la relación de la experiencia diaspórica de la trata con la gran emigración puertorriqueña a Nueva York de los años 50 del siglo XX, permítanme recordarles que lo hago siguiendo expresiones paradigmáticas en la cultura popular misma. En los 50 precisamente, Cortijo y su Combo, grupo musical importantísimo para las comunidades afro del continente, popularizó una canción que, en pleno apogeo de la emigración a Nueva York, rememorando la trata, a ritmo de plena y recurriendo de manera protagónica al *blue note* entonaban:

> Déjalo que suba a la nave,
> déjalo que ponga un pie,
> que van a llevar latigazos
> hasta los que están por nacer. (1957)

Una de las canciones que grabó Cortijo y su Combo en su primer LP (c1955) fue compuesta por la madre del sonero del Combo, Ismael Rivera. Por cantarla un varón muchos piensan que al referirse a "las ingratitudes de esa mujer" la canción trata –como tantas– de un despecho amoroso. Pero la canción refiere a otro tipo de ingratitud: la de la trabajadora doméstica que fue Margarita Rivera y su "ama" *blanquita* o señora de casa para quien trabajaba. Los versos se tornan especialmente dramáticos cuando precisamente señalan: "por tu nombre nunca preguntó".

Ello nos lleva a recordar el dramático poema "El apellido" de Nicolás Guillén (1972), más o menos de la mismo época. El nombre es la forma más primaria de identidad personal; el apellido es esa parte del nombre que se hereda, que hace referencia a la historia. Es también esa parte del nombre que se traspasa a los hijos.

En el apellido confluyen pasado, presente y futuro en la determinación de la identidad. A principios de los años 50 el antillano Nicolás cuestiona entrañablemente su apellido:

> Desde la escuela
> y aún antes... Desde el alba, cuando apenas
> era una brizna yo de sueño y llanto,
> desde entonces,
> me dijeron mi nombre. Un santo y seña
> para poder hablar con las estrellas.
> Tú te llamas, te llamarás...
> Y luego me entregaron
> esto que veis escrito en mi tarjeta,
> esto que pongo al pie de mis poemas:
> las trece letras
> que llevo a cuestas por la calle,
> que siempre van conmigo a todas partes.
> ¿Es mi nombre, estáis ciertos?
> ¿Tenéis todas mis señas?
> ¿Ya conocéis mi sangre navegable,
> mi geografía llena de oscuros montes,
> de hondos y amargos valles
> que no están en los mapas?

Y más adelante les pregunta y se pregunta:

> toda mi piel viene de aquella estatua
> de mármol español? ¿También mi voz de espanto,
> el duro grito de mi garganta? ¿Vienen de allá
> todos mis huesos? ¿Mis raíces y las raíces
> de mis raíces y además
> estas ramas oscuras movidas por los sueños

y estas flores abiertas de mi frente
y esta savia que amarga mi corteza?...

Sentencia con una pregunta impugnadora:

¿No veis estos tambores en mis ojos?

¡La música! ¡La música del polirritmo y la percusión!

Resumiendo: además de la dimensión de las relaciones de clases que tan bien desarrollaron los intelectuales británicos –orgánicos del laborismo– en los inicios de los Estudios Culturales, los caribeños para tener sentido debían incorporar, primero la colonialidad y dependencia, segundo el fenómeno racial como núcleo fundamental de la otredad, y tercero, el carácter diaspórico de su geografía y su historia. En estas dimensiones se podrían entretejer las relaciones de producción, con las relaciones étnicas y de género.

He ido atisbando un cuarto elemento fundamental que diferencia a los Estudios Culturales caribeños de la tradición político-académica inglesa: la afro-historia de las cosmovisiones que expresan productos y prácticas estéticas que se manifiestan en el Caribe principalmente en la música. Unos afrosaberes estéticos que se enfrentan a dos de los grandes pilares de la visión eurocéntrica: la distinción entre mente (o alma) y cuerpo, y la idea del tiempo lineal progresivo. Sucintamente lo primero se ataja en cómo hace cultura el cuerpo, particularmente en el baile, en esa espacialización del tiempo que expresa lo sonoro, donde dialogan distintas partes del cuerpo liberándose de la tiranía del supuesto orden de la espina dorsal, como *principia* en el sentido Newtoniano.

En segundo lugar, frente a la objetivación del tiempo que representan los metros occidentales de unidades equivalentes por compás, la liberación de esa cárcel de larga duración se retrabaja a través de los *time-lines* o claves que ejercen una función metronómica a base de unidades heterogéneas, como se experimenta el tiempo en la vida. La afro-elaboración estética de la heterogeneidad temporal significa no considerar lo subjetivo como una tergiversación de la "realidad" sino como parte de la real experiencia existencial.

A estas prácticas de elaboración estética musical, liberadoras de nuestra afro-historia que necesariamente deben considerar los Estudios Culturales propiamente nuestros, he dedicado mis mayores esfuerzos de investigación y análisis social en las pasadas décadas, que recogen principalmente mis libros *¡Salsa, sabor y control!* (1998) y *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile* (2009), a cuya lectura remito pues no quisiera –ni puedo– repetirlos aquí (los ensayos de esta Antología recogen algunos de sus argumentos, principalmente el segundo y el sexto).

Entrelazando bomba y merengue, Rubén Blades en parte lo resumiría en salsa así:

Es mi Caribe *raíz de sueños,*
donde jamás se agota el sentimiento.
Soy de la tierra de la *esperanza,*
llevo la sangre del que no reconoce dueños.
Soy fuego y luna, agua y *memoria*
de *amaneceres* siempre alumbrando nuestra *historia…*

Bibliografía

Barreto, J. (1970). Guaguancó raro. En Ray, R. y Cruz, B. *Agúzate* LP. Nueva York: Alegre Records (S)LPA 8800, SLPA-8800.

Basail Rodríguez, A. (2018). *Raíces comunes e historias compartidas, México, Centroamérica y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO y CESMECA.

Blades, Rubén y Colón, Willie. (1978). *Siembra,* LP, Nueva York: FANIA, JM 00-537, serie 0798.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*, París : Les Éditions de Minuit.

Casimir, J. (1981). *La cultura oprimida*. México: Nueva Imagen.

Cortijo, R.(c1955). *Cortijo y su combo invites you to dance,* San Juan: Seeco, SCLP-9106.

Cortijo, R. (1957). *Baile con Cortijo y su combo*. San. Juan: Seeco SCL-9130 (o Gema, 1958).

Colón, Willie y Lavoe, Héctor. (1971). *La gran fuga*, LP, Nueva York: FANIA SLP 394.

Dobb, M. (1946) *Studies in the Development of Capitalism*. Londres: Routledge.

García, Ana M. (Productora) (1992). *Cocolos y Rockeros* [Documental filmado]. San Juan: Pandora Films.

Guillén, N. (1972). *Obra poética Tomo I 1920-1958*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Hobsbawm, E.J. (1954). "The Labour Aristocracy in the 19th Century Britain", en Saville (Ed.), pp. 201-239.

Hobsbawm, E.J. (1965). *Labouring Men: Studies in the History of Labour.* Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Hobsbawm, E.J. *et al.* (1981). *The Forward March of Labour Halted?* Londres: New Left Books & Verso.

Hoggart, R. (1956). The *Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin.

Lerner, A. J. y Loewe, F. (1956). *My Fair Lady*. Broadway musical (1964) Film.

Moreno Fraginals, M. (Ed.) (1977). *África en América Latina*. México: Siglo XXI.

Ortiz Lugo, J. C. (1995). *De arañas, conejos y tortugas. Presencia de África en la cuentística de tradición oral en Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Quintero Rivera, Á. G. (1998). *¡Salsa, sabor y control!, Sociología de la música "tropical".* México: Siglo XXI, 2005.

Quintero Rivera, Á. G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile.* Madrid/Frankfort: Iberoamericana/Vervuert.

Ray, R. y Cruz, B. (1970). *Los diferentes.* Nueva York: United Artists. LS 61054.

Ray, R. y Cruz, B. (1971). *Sonido Bestial.* San Juan: Vaya Records. V-1, VS 1.

Saville, J. (Ed.) (1954). *Democracy and the Labour Movement.* Londres: Lawrence & Wishart.

Shaw, G. B. (1916). *Pygmalion*. New York: Brentano.

Thompson, E. P. (Ed.) (1960). *Out of Apathy.* Londres: New Left Books.

Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class,* Londres: Penguin. (Primera edición en español: *La formación histórica de la clase obrera.* Barcelona: Laia, 1977).

Williams, R. ([1958] 1983). *Culture and Society.* Nueva York: Columbia Univ. Press.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution.* Londres: Chatto & Windus.

Williams, R. (Ed.) (1968). *May Day Manifesto.* Harmondsworth: Penguin.

Williams, R. (1976). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* Londres: Fontana.

Los Cangrejeros y el plebeyismo “parejero”*

Coro:
Dios los cría y ellos se juntan
Soneo:
Te digo que esos negros se juntan,
¡mira! meten un *swing* que te asustan...[1]

Con ese soneo, el “Sonero mayor”, Ismael Rivera, describía su reencuentro con el timbalero Rafael Cortijo doce años después que un “traspié” con la justicia oficial hubiera forzado la disolución de la agrupación musical más popular del Puerto Rico de los años cincuenta: Cortijo y su Combo. Mientras se popularizaba esta canción, el comediante José Miguel Agrelot, en su personaje del sabio jíbaro *jaiba* (campesino astuto) don Cholito, reseñaba por la radio un estudio de psicología social que –con todo el rigor metodológico– demostraba que más que por atributos estereotipados de belleza, las mujeres que los puertorriqueños consideraban atractivas eran sobre todo aquellas “que tuvieran *swing*”.

Pocos años antes, la mayoría de los integrantes de Cortijo y su Combo reagrupados como El Gran Combo de Puerto Rico habían

* De Ángel G. Quintero Rivera (2017). *¡Saoco salsero! o el swing del soneo del Sonero Mayor. Sociología urbana de la memoria del ritmo* (pp. 25-28, 40, 107-125). San Juan: ICP.

1 Soneo de Ismael Rivera en la canción “Ellos se juntan” de Kito Vélez y Sammy Ayala en el LP (disco de larga duración) *Juntos otra vez,* Cortijo y su combo original con Ismael Rivera, grabado en 1974.

popularizado otra canción que pregonaba la importancia del atributo respecto de los varones también:

> Yo no soy médico ni abogado, ni tampoco ingeniero,
> pero tengo un *swing*, caramba, pero tengo un *swing*…
> que muchos quisieran tener.[2]

Sería interesante saber cuándo empieza a popularizarse en el Caribe hispano el término *swing* y los avatares de sus variadas connotaciones. Mas definitivamente, su incorporación a nuestro léxico está vinculada a la historia social del *jazz*; al momento en que una música originalmente conformada por los sectores negros norteamericanos trasciende su *ghettoización* inicial y, en considerable medida apropiada por orquestas de músicos blancos –como las de Benny Goodman, Woody Herman y Artie Shaw–, se convierte en la música bailable principal de los Estados Unidos y de todo el mundo occidental. Ya a principios de los años veinte del siglo pasado, con la generalización del fonógrafo y la radio comercial, esta popular tradición sonora de los hoy llamados afrodescendientes –caracterizada por su *persistent syncopation* o el persistente desplazamiento de los acentos que la tradición europea consideraba "normales"–,[3] comenzó a ser penetrada por los grandes intereses económicos, y se constituyó en punta de lanza de la –desde entonces predominante– comercialización de la música popular. En aquella época, conocida de hecho como "la era del *swing*" (aproximadamente entre finales de los veinte y los cuarenta del siglo XX), el *jazz* comercial puso a todo el mundo –ricos

2. Composición de "Chiquitín" García incluida en el LP *El swing de El Gran Combo*, 1965.

3. Como recalca Henry Pleasants "*jazz... is free to distribute accents on instants of time undisclosed by any fractional subdivision of the bar*" (1969, p. 69).

y pobres, mujeres y hombres, niños y viejos, blancos y negros– a bailar.[4]

Swing, como palabra, cuenta en la lengua inglesa con una historia sumamente interesante y no exenta de perplejidades. Proveniente del alemán, parece haberse incorporado al inglés a finales de la Edad Media con un sentido guerrero: como la vigorosa oscilación rotativa de un arma; antiguo sentido que transformado deportivamente nos llega a mediados del siglo XX al Caribe por la vía del béisbol. En Puerto Rico, con una ancestral tradición antibélica, se usó sobre todo en referencia al *strike* –¡a swing completo!–, al circular y vigoroso intento fallido del amenazante toletero.

Ya durante el Renacimiento adquiere el sentido de "libertad de acción y ámbito" (sobre un eje fijo central), y para el siglo XVIII, "impulso, inclinación o tendencia" (Little *et al.*, 1972, vol.2, p. 2105). Hacia 1830, frente a la crisis de la "economía moral" de la agricultura tradicional ante una creciente comercialización del agro, con el nombre de *Captain Swing* surge un movimiento popular campesino en el sur de Inglaterra que quemaba las grandes propiedades de los nuevos acaparadores capitalistas (Hobsbawm y Rudé, 1969); movimiento colectivo que emulaba al imaginario del bandido social justiciero a lo Robin Hood (equivalente al Pirata Cofresí en Puerto Rico). Resulta interesante que este giro hacia lo popular y libertario coincidiera con un nuevo cariz de este término asociado a la música. Según el autorizado *Shorter Oxford English Dictionary*, ya para 1829, justo el año previo a las luchas agrarias comunales de *Captain Swing*, se registra su uso como "movimiento

4. Una descripción similar para el carácter inclusivo de la *salsa* en los 1970 se encuentra en Peter Manuel *et al.* "*all ages, black, whites, mulattos dancing together*" (1995, p. 89).

o ritmo vigoroso y constante caracterizando algún verso o composición musical" (Little, *op. cit.*; mi traducción).

No resulta fortuito pues, que un movimiento corporal de constante oscilación que responde a un ritmo vigoroso –un baile que para los afrodescendientes constituía una afirmación luchada de la validez posible de otra manera de entender y expresar el tiempo, y para los blancos, una jubilosa liberación del acartonamiento de una larga tradición moral que demonizaba al cuerpo–,[5] recurriera a un término de historia tan libertariamente sugestiva. No es casualidad que *swing* terminara identificando al baile. Sobre todo, el de un tipo de expresión sonora donde las palabras del canto evaden el metro directo tipo marcha con el *jazz beat*; es decir, donde el énfasis del acento se transfiere del supuestamente establecido, recayendo más bien en fragmentos de acentos diseminados. Acentos desplazados que, a su vez, las improvisaciones van anticipando con armonías inconclusas –técnicamente, para los versados en música, séptimas abemoladas que han venido a conocerse como *blue notes*. Además, no deja de ser sumamente sugerente que la consolidación del *swing* como término en el *jazz* se diera en la época de mayor masificación comercial bailable de esta tradición musical.

En 1954, escasamente cuatro años después que la Dra. María Luisa Muñoz, quien era entonces la musicóloga principal de Puerto Rico, señalara que la bomba –*ghettoizada* por el prejuicio racial que marcó en la cultura la herencia esclavista–, recuerdo del doloroso mundo des-palabrado, parecía condenada a desaparecer frente al optimismo de la urbanización y modernización industrial que atravesaba el país (y a la masificación de la comunicación social) irrumpía triunfante en la propia masividad mediática

5. Numerosas fuentes en mi libro *Cuerpo y cultura...* (2009).

Cortijo y su Combo que, como el *swing* en el *jazz*, transformaba los timbres tradicionales de la bomba con la incorporación del piano, el bajo y los vientos metal, y con la sustitución de los barriles por congas, bongoes, timbales, güiro y cencerro, para poner a bailar a todos con *swing*. Un grupo de músicos –negros, mulatos y “casi blancos”– de los barrios proletarios urbanos del sector de la capital de Puerto Rico denominado Santurce se congregaban en torno a un percusionista negro que los lanzaba de lleno a una desafiante comercialización de su tradicional –aunque modernizada– supuestamente moribunda, bailable sonoridad “sincopada”... Repito, “Dios los cría y ellos se juntan, ¡mira! Meten un *swing* que te asusta”.

Tun-tún de pasa y grifería
Y otros *parejeros* tun-tunes...

Luis Palés Matos

“Es que yo me siento bien con los negritos”, cuenta Sammy Ayala que Ismael Rivera le explicó al Director de la Orquesta Panamericana –el clarinetista Lito Peña, proveniente de una larga estirpe de reputados músicos de Humacao, hijo del destacado director de bandas, Juan Peña Reyes,[6] y ya considerado uno de los más talentosos y “finos” compositores y directores musicales del país– cuando decidió renunciar a su posición de cantante principal de la más celebrada y establecida orquesta popular puertorriqueña, que tocaba en los más lujosos hoteles y los más exclusivos bailes privados de la alta sociedad, para irse a cantar con un Combo recién organizado por un timbalero negro de la Parada 21, sin formación

6. La biografía de Ángel (Lito) Peña (1994) sobre su padre es gran testimonio de esa tradición familiar pueblerina.

musical académica, que tocaba en prostíbulos y *nightclubs* de mala muerte.

Ismael había "pegado" ya varios números con La Orquesta Panamericana. En la carátula del disco donde se recogen posteriormente esos primeros números grabados, la orquesta posa tocando en los exuberantes jardines llenos de palmeras tropicales y nuevas fuentes de la modernidad de, aparentemente El Caribe Hilton, uno de los hoteles símbolos del Puerto Rico de "manos a la obra" que celebraba su exitoso programa de Fomento a la industrialización y su reciente incorporación al mundo de los países avanzados. Trece músicos elegantemente vestidos de chaquetón gris y pantalones *charcoal gray,* todos los cuales en Puerto Rico podrían pasar como blancos (aunque no para los norteamericanos, para los cuales podrían aparecer como interesantes trigueños *non-white Latin lovers*) se agrupan y tocan en torno a un estirado saxofonista que se distingue de los demás por su gabán rojo y su sobria pose de director justo en el centro. En la foto no aparece el sonero del conjunto (Peña, 1993).[7] *¿Y tu abuela, dónde está?*[8]

"Es que yo me siento bien con los negritos", repito. Esa explicación un tanto espontánea de la decisión de quien habría de convertirse con Cortijo y su Combo en el Sonero Mayor no puede tomarse de manera trivial. La tradición de la parejería de los artesanos urbanos que resultó tan importante para el surgimiento del

7. Aunque podemos sospechar de un inconsciente racismo de los productores de la grabación, hay que tomar la sospecha con pinzas y sin salpicar ¡jamás! al director Lito Peña. En dicho LP se recogen grabaciones de Ismael Rivera y Manolín Mena grabadas y circuladas años antes en formatos de 45 y 78 revoluciones. La foto corresponde a La Panamericana de cuando se conforma la selección en LP, cuando ni Rivera ni Mena formaban parte de la agrupación.

8. Referencia a poema popular de Fortunato Vizcarrondo que satiriza la intención de algunos en Puerto Rico de esconder su ascendencia negra que, en alguna medida, casi todos tienen en un país de tan extendido mestizaje.

sindicalismo y la política de clases, tuvo siempre en Puerto Rico un cariz racial. No sólo porque históricamente coincidían, es decir, porque predominaban los negros y mulatos en el mundo de los trabajadores urbanos, sino por raíces más profundas de la colonialidad. En esta, la otredad fue cimentándose en la racialización que marcaba en elementos biológicos visibles una jerarquía valorativa que perpetuaba en el tiempo la justificación ideológica de un tipo de dominación. La frase más común en el léxico cotidiano que refería a esta diferenciación jerárquica urbana y clasista era, de hecho, "el negro parejero".

Pero las luchas contrahegemónicas anti-racistas de una música como la de Cortijo y su Combo, no tenían porque ya ser de confrontación. Desarrollaban desde abajo la ejemplaridad de sus modelos. No parecía fundamental a esas alturas (como sí había sido a principios del siglo XX) desbancar la cultura de las clases dominantes locales, que habían ido perdiendo, sobre todo ante el colonialismo, su ejemplaridad. En ese momento, las luchas por la hegemonía desde la cultura (en su sentido más amplio, que toman muchos de los Estudios Culturales de Raymond Williams (1961, 1972, 1983), como *a whole way of life* –toda una forma abarcadora de vida–) eran, para el mundo mulato popular y urbano, más de construcción que de deconstrucción, o, si se quiere, de deconstruir construyendo.

Aunque con importantes salvedades, resulta útil para el análisis de la irrupción hacia arriba de los modelos de Cortijo y su Combo tras la decisión de Ismael Rivera de unirse al grupo, el concepto de "plebeyismo" que aporta al análisis en Puerto Rico José Luis González tomándolo a su vez de la interpretación del arte de Goya por José Ortega y Gasset. La determinación histórica de dicho arte, según Ortega, está dada por la reacción popular ante la crisis de la aristocracia que representó la pérdida de su ejemplaridad.

> Trajo esto consigo (continúa) que el pueblo se sintiese desamparado y abandonado, sin modelos, sugestiones ni disciplinas venidas de lo alto (…) a vivir por sí mismo y desde sí mismo, para nutrirse de su propio jugo e inspiración (…) En vez de buscar fuera sus formas, educa y estiliza poco a poco las suyas tradicionales (González, 1981, pp. 92-93).

José Luis González distingue el plebeyismo del popularismo porque en el primero lo popular "no es (meramente) tema ni motivo, sino esencia que no requiere mediación para imponerse como creación estética válida en sí y para sí" (Ibíd., p. 101). Lo distingue también del primitivismo, porque se trata de formas que llevan tras sí un proceso de desarrollo cultural o estilización "lo que no excluye que aprovechase tal o cual elemento usado por la clase 'dirigente', pero sometiéndolo a una remodelación según su propio estilo" (Ibíd., p. 93). Primitivismo sería espontaneísmo poco desarrollado (que por tanto no amenaza a los modelos establecidos), y popularismo "selección desde arriba de formas 'de abajo' que no aspiran a ser modelos. Plebeyismo [por el contrario] es la creación de modelos desde abajo y su imposición hacia arriba" (Ibíd., p. 99).[9]

A finales de los años cuarenta, un grupo de jóvenes antropólogos bajo la tutela del Prof. Julian Steward realizó una abarcadora investigación sobre las "subculturas" del país, que se publicó como libro en 1956: *The People of Puerto Rico.* Un estudio antropológico excelente, no exento de limitaciones importantes, pasó en su momento un tanto inadvertido por dedicarse casi exclusivamente a subculturas agrarias (el mundo de las plantaciones de caña, de las

9. Ese "desde abajo" parece incluir a todos "los que no recibían la chiringa (cometa) elevá(da) ni los trompos bailando", para usar la frase popular que recoge Malavet Vega (1984, p. 20). Dicha imprecisión constituye una de sus debilidades conceptuales.

haciendas de café, de los pequeños agricultores de frutos menores, etc.) cuando el país estaba tornándose cada vez más urbano. De la ciudad estudian sólo al sector santurcino de Miramar en el capítulo dedicado a "The Prominent Families" (pp. 418-462). Más de la mitad de estas familias tenían al menos tres sirvientas (domésticas) y un sirviente (comúnmente jardinero o chofer). El estudio evidencia el creciente proceso de desnacionalización y la ausencia de proyecto de país de este sector social. La quiebra de la utopía ciudadana de los notables aparece transparente en la investigación, así como cualquier reclamo de ejemplaridad. El sector cuya riqueza provenía de la agricultura, bienes raíces u otras inversiones favorecía al conservador Partido que promovía la americanización; mientras los profesionales tendían a favorecer al Partido populista modernizador.

La trayectoria geográfica del Casino de Puerto Rico es también ilustrativa de esta pérdida de ejemplaridad. Se origina justo al costado de la importante Plaza Colón a la entrada del Viejo San Juan (donde los sectores pudientes podían exhibir ante el pueblo las galas para sus bailes) y se traslada a principios de la década del 40 a un lugar poco visible en el Condado, sector de clase alta en Santurce. Luego se mudará a un lugar aun más privado o recóndito en Caparra, evidenciando un retraimiento de sus posibilidades de ejemplaridad anteriores.

Si bien es cierto que la crisis de la antigua clase socio-culturalmente hegemónica de hacendados facilitó la imposición hacia arriba de modelos populares, como sería el caso de la irrupción en los salones del baile social y en las fiestas patronales de la proletaria sonoridad de la plena (con Orquestas como La Panamericana o la de César Concepción), el renacimiento de las bombas por Cortijo y su Combo en el siguiente lustro no puede interpretarse sólo como una respuesta al vacío (como interpreta Ortega el arte de Goya). Se trata de la irrupción al mundo mediático de un modelo

de relación entre sonoridad y baile, entre el tiempo y el espacio, entre la expresividad del cuerpo y las relaciones entre géneros (femenino/masculino), que llevaban muchos años de conformación y cuya presencia comunal retenía enorme presencia en la cotidianidad. Ismael Rivera prefirió cantar con "los negritos" de Cortijo y su Combo al estrellato en la establecida Orquesta Panamericana, no por la pérdida de ejemplaridad de aquellos que a los acordes de la Orquesta bailaban (ya no tanto danzas y pasodobles, como boleros, guarachas y plenas), sino por la tradición urbana y clasista de la parejería racial.

Una de las vías más evidentes de la trasferencia de ejemplaridad se dio a través del béisbol, y la importancia cotidiana sociocultural que adquirió (como el fútbol en otros países).[10] En las primeras décadas del siglo XX, los países de la cuenca del Caribe fueron adoptando (Cuba primero y otros más tarde), este deporte "nacional" estadounidense. Pero, contrario a los Estados Unidos que segregó las Grandes Ligas blancas, de las Ligas negras: "*The most conspicuous aspect of winter baseball (señala admirado un comentarista norteamericano) was the absence of a color line*"[11] (Brashler, 1978, p. 71).

Más aun, las ligas caribeñas se organizaron para jugar en invierno, de tal manera que los jugadores de los Estados Unidos, cuya temporada concluía en octubre, pudieran venir a reforzar los equipos locales. Viajaban algunos jugadores principiantes de Grandes Ligas y sus equipos satélites de triple y doble A para refinar algún aspecto específico que necesitaban pulir como jugadores; pero, sobre todo venían al Caribe jugadores de las Ligas negras, por pura necesidad ocupacional, pues sus salarios eran mucho más bajos que

10. Ver, por ejemplo, Eduardo Archetti (2003); Fernando Carrión (2006) especialmente el volumen IV *Fútbol y sociedad*.

11. "El aspecto más sorpresivamente sobresaliente del béisbol invernal era la ausencia de barreras raciales". Mi traducción.

en las Grandes Ligas. Acá se toparon con unos estilos propios más fogosos y artísticos –más dirigidos al *performance* que a su funcionalidad– (Rodríguez Juliá, 1997). que correspondía más a sus modelos estéticos y a los "afrosaberes" de la expresividad del cuerpo,[12] que, dialécticamente, ellos ayudarían a desarrollar y fortalecer. *"Almost all American black ballplayers* (...) *traveled down south for the winter. The game they found there has hotter than the weather producing not only exquisite baseball, but rabid fans and national heroes*"[13] (Brashler, Ibíd.).

Todos los libros que he podido consultar que abordan la relación entre la Liga invernal en Puerto Rico y las Ligas negras recalcan la ínter-fecundidad entre ambas: la importancia de los jugadores estadounidenses negros para la calidad del béisbol caribeño, como la importancia para aquellos jugadores de su experiencia en Puerto Rico. El analista puertorriqueño es tal vez el más sobrio: "No podemos perder de perspectiva que en Puerto Rico el trato hacia los peloteros afroamericanos fue siempre uno de mucho respeto y admiración… Puerto Rico fue siempre un oasis para los peloteros afroamericanos que nos visitaron" (Colón Delgado, 2007). Los cronistas norteamericanos describen ese trato "de mucho respeto y admiración" con expresiones más dramáticas y entusiastas. La biografía probablemente más notable de Josh Gibson, llamado el "Bambino de las ligas negras" y considerado por muchos como el más grande entre todas las estrellas del béisbol de color, además del primero de los grandes jugadores negros que importó el entonces recién constituido equipo de

12. Evito repetir acá los argumentos de mi libro previo *Cuerpo y cultura...* (2009) cuya lectura, sin embargo, enfáticamente recomiendo a los interesados. Ver también Robert Farris Thompson (2011).

13. "Casi todos los jugadores negros estadounidenses… viajaron al sur para el invierno. El juego que allí encontraron era incluso más 'caliente¦ que las condiciones del clima, produciendo no sólo un béisbol exquisito, pero además fanáticos 'rabiosamente' entusiastas y héroes nacionales". Mi traducción.

los Cangrejeros de Santurce, claramente señala que para él "*There wasn't any greater reward than to play in Puerto Rico*"[14] (Ribowsky, 1996, p. 107). La otra importante biografía de Gibson que conozco reconfirma la aseveración: "*For Josh, it was Puerto Rico that he grew most fond of... Josh was charmed by the reception he got in Puerto Rico*"[15] (Brashler, 1978, p. 79). Recepción "plebeya" –modelo que se impone desde abajo–, pues además de la entusiasta admiración de los fanáticos, recibió honores oficiales de las más altas esferas políticas y gubernamentales al ser seleccionado como el Jugador más valioso de su temporada cangrejera de 1941, recepción que lo maravilló ante sus hazañas pasadas por alto en el discriminante béisbol estadounidense de entonces (Ibíd., p. 123).

Se trató de una compleja irrupción desde abajo, pues la ejemplaridad deportiva la proveían los peloteros, pero no puede descontarse el importante papel del apoderado del equipo. Pedrín Zorrilla era un blanco de clase media con un espíritu populachero que bien podría interpretarse como heredero del paternalismo señorial. No cabe duda de que el éxito de los Cangrejeros fue producto de su administración visionaria, al darse cuenta del enorme potencial de fortalecer su naciente franquicia con el desarrollo de una estrecha relación con las discriminadas Ligas negras de los Estados Unidos. Pedrín Zorrilla le dio pues, al ascenso de los Cangrejeros el carácter de inclusión entre empresario y populacho. No se trataba de una irrupción desde abajo completamente autónoma. A nivel gerencial se mantenía una ejemplaridad populista clasemediera que correspondía perfectamente en esos años con la emergencia del Partido Popular Democrático y sus consecutivas victorias electorales

14. "No había mayor recompensa que jugar en Puerto Rico". Mi traducción.
15. "Para Josh, no había otro lugar preferido… estaba encantado con la recepción que recibió en Puerto Rico". Mi traducción.

(Quintero, 1980). A nivel cultural, irrumpía desde abajo la estética y la expresividad corporal del plebeyismo afro.

Esta relación del béisbol puertorriqueño y los jugadores afrodescendientes se mantuvo por lo menos toda una década después de que los equipos de las Grandes Ligas los comenzaran a reclutar a partir de 1947 (tímidamente, y con gran oposición de algunos equipos). En una de las biografías de Willie Mays, el único jugador que vino a la liga invernal ¡con Santurce, claro! justo después de haber sido seleccionado como el jugador más valioso en las Grandes Ligas (MVP por sus siglas en inglés: *Most Valuable Player*) en 1954 (justo el año en que se constituye Cortijo y su Combo) hace referencia a toda la tradición de dicha relación de esta manera: "*black players (...) who were all embraced by Puerto Rican delirious baseball fans*"[16] (Hirsch, 2010, pp. 207-208). Otra de sus biografías pone en su boca la siguiente afirmación respecto de su participación con Los Cangrejeros en la liga invernal: "*It was fun, even though they take their baseball more seriously down there*"[17] (Einstein, 1966, p. 171).

Como podrán imaginar, Willie Mays no se durmió en sus laureles ante dicho reto: fue ese año el jugador más valioso de la liga invernal también y, como Gibson trece años antes, recibió, además del enorme cariño de los fanáticos, todos los honores oficiales. Incluso más, no por diferencias en mérito, sino porque Puerto Rico estrenaba esos años un *status* autonómico, el Estado Libre Asociado de 1952 que le otorgaba a la isla la ilusión de país. Ese país, esa oficialización de su nacionalidad, se rendía en homenajes al modelo plebeyo del "*say hey Willie Mays*" y sus poco "funcionales" pero muy estéticas atrapadas canastas en el bosque central del parque Sixto

16. "Los jugadores negros (…) que fueron acogidos por los delirantes fanáticos". Mi traducción.
17. "Fue divertido, aunque toman su béisbol más seriamente allá abajo". Mi traducción.

Escobar, casi en la frontera entre Puerta de Tierra y Santurce, que el manejo flexible de su cuerpo afro tornó además en funcionales.

El año en que nace el combo de Cortijo, la negra-mulata irrupción de la bomba comunal cangrejera en el mundo mediático (y su naciente televisión), los Cangrejeros de Santurce se habían coronado campeones de la Liga invernal puertorriqueña y de la Serie del Caribe (donde participan los equipos campeones de las ligas invernales de sus diversos países). Obviamente Willie Mays contribuyó, pero no solo individualmente, sino como parte de lo que llamaron el "escuadrón del pánico": extraordinarios toleteros todos negros: Willie Mays, Bob Thurman, Buster Clackson, George Crowe y el entonces joven Roberto Clemente (Colón Delgado, 2007 y Van Hyning, 1999, p. 34).



Escuadrón del pánico: de izquierda a derecha, Willie Mays, Roberto Clemente, Buster Clackson, Bob Thurman y George Crowe. Foto de Mandín Rodríguez



Pedrín Zorrilla y Luis Raúl Cabrera "Cabrerita"

Esta no fue una situación meramente coyuntural; el equipo de los Cangrejeros había ido forjando esa imagen desde su propio nacimiento. No fueron solo Josh Gibson en sus inicios, Willie Mays y el "escuadrón del pánico" en el año cuando que nace Cortijo y su Combo; fue también por ejemplo en los 1940 Satchel Page, catalogado por muchos como el mejor lanzador de las Ligas negras de todos los tiempos y Willard Brown, triple campeón (promedio al

bate, cuadrangulares y carreras impulsadas) en las temporadas del 1947-1948 y 1948-1949. Brown, uno de los mejores jugadores de la liga invernal en toda su historia, jugó con Santurce en muchas temporadas. Fueron también sus maravillosos jugadores "nativos" (así se les denominaba): el primer gran lanzador boricua, Cabrerita cuando comienza la franquicia; los mejores lanzadores de los 1950, Rubén Gómez (Brashler, 1978, p. 193) y Terín Pizarro; sus más grandes estrellas de la época, Orlando Cepeda y Roberto Clemente. "Nativos" eran considerados también los jugadores afro de las Islas Vírgenes: los receptores cangrejeros Valmy Thomas y Elrod Hendricks. En fin, como señala uno de los estudiosos de las ligas negras: "*Santurce club (...) during the years when it was the heaven for winter players, particularly black ones*"[18] (Brashler, 1978).

¿Qué tienen en común Josh Gibson, Satchel Paige, Roy Campanella, Roberto Clemente, Willie Mays, Bob Gibson, Reggie Jackson (y Orlando Cepeda, añado)? Se pregunta retóricamente otro de los estudiosos del béisbol (Van Hyning, 1999): todos están hoy en el Salón de la Fama (de Cooperstown), afroamericanos todos, y todos jugaron en algún momento de importancia para sus vidas con los Cangrejeros de Santurce.[19]

La década de los 50 se inició con lo que llamaron "la trifecta" de los Cangrejeros: victoria en el "*city champ*" (sobre su más próximo rival, los Senadores de San Juan), campeones de la Liga invernal y campeones en la Serie del Caribe (temporada de 1950-51). La serie final para la Liga invernal contra los Criollos de Caguas se ganó con un sorpresivo cuadrangular en la novena entrada del

18. "El equipo de Santurce (...) durante los años cuando era el paraíso para los peloteros de invierno, particularmente, los jugadores negros". Mi traducción.
19. Además de con Santurce, Satchel Paige fue también lanzador de Guayama.

inmigrante afro-dominicano "Pepe" Lucas,[20] a quien se le consideraba un bateador mediocre. Ello fue conocido como el "pepelucaso" y se tornó parte de la mítica estética de la sorpresa que comenzaba a imponer en la música también el plebeyismo urbano racial. A partir de mediados de década, justo en los años triunfales de Cortijo y su Combo, los Cangrejeros lograron cuatro campeonatos corridos. El "múcaro" Thurman expresó entonces que consideraba que los Cangrejeros podían ganarle a cualquiera de los equipos de Grandes Ligas (Van Hyning, 1999, p. 71). Opinión que comparten otros historiadores del deporte (McNeil, 2000, p. 140).

Ahora bien, los grandes toleteros negros no fueron meramente héroes deportivos. En primer lugar "*U.S. Black ballplayers and the Latinos were like a brotherhood*"[21] (Freedman, 2010, p. 46). Pero aún más, fueron héroes comunales en muchos sentidos: "*In addition to playing in the league (...) the new leaguers spent considerable time during the week teaching interested Puerto Rican players and fans at the park and in town. They visited homes. They took toys to children in the hospitals. They were, in fact, heroes to the citizens*"[22] (McNeil, 2000, p. 61).

Por su lado, la sociedad puertorriqueña reciprocaba: "*Off the field, players were idolized and shown none of the discrimination they*

---

20. Ver foto de Willard Brown y Pepe Lucas en el libro *Puerto Rico a través del lente de Mandín Rodríguez* (2004, p. 118.).

21. "Los peloteros negros estadounidenses y los latinos formaban una especie de hermandad". Mi traducción.

22. "Además de jugar (…) los afroamericanos de la liga invernal dedicaban considerable tiempo de la semana enseñándole técnica de juego a los jugadores puertorriqueños y otros fanáticos en el parque y los pueblos. Visitaban hogares. Llevaban juguetes a niños en los hospitales. Eran, de hecho, héroes para los ciudadanos". Mi traducción.

saw in the States. They were treated as celebrities (...), were free to go anywhere"[23] (Brashler, 1978, p. 71).

La nueva década comenzó con el máximo triunfo de la segunda generación beisbolera de la pelota puertorriqueña. En 1961 dos jugadores formados con los Cangrejeros de Santurce, el mulato Orlando "Peruchín" Cepeda de Tras Talleres, en Santurce, y el afro Roberto Clemente de Carolina (continuación de Cangrejos de la franja costera hacia Loíza) ganaron, entre ambos, los máximos laureles de las Grandes Ligas, la denominada "triple corona": Clemente el título de promedio al bate (351) y Cepeda el de cuadrangulares (46) y carreras impulsadas (142). Edgardo Rodríguez Juliá describe (y analiza) su recibimiento de manera magistral:

> Alrededor de ocho mil fanáticos, orgullosos de sus compatriotas *big leaguers,* fueron a recibirlos aquel lunes 9 de octubre de 1961 al aeropuerto (…). La caravana, presidida por un Cadillac convertible donde iban Roberto y Peruchín (…) reunió a su paso alrededor de cien mil fanáticos (…) partió hacia el Parque Sixto Escobar para una celebración de pueblo amenizada por Cortijo y su Combo. Dos semanas después, el lunes 23, asistieron a una recepción en La Fortaleza [palacio de gobierno, con el patriarca populista Luis Muñoz Marín] (1997, pp. 32-33).

Contrario a la hermandad afro-cangrejera y la irrupción de sus modelos hacia arriba en el país, la parejería de Cepeda y Clemente confrontó dificultades con la estructura jerárquica del béisbol de la metrópoli. Clemente por su orgulloso retraimiento de

23. "Fuera del campo de juego, los jugadores eran idolatrados y no recibían el discrimen que acostumbraban en los Estados Unidos. Eran tratados como celebridades (…) tenían libertad para ir a donde quisieran". Mi traducción.

la prensa, y Cepeda porque el prejuiciado dirigente de los Gigantes de San Francisco, Alvin Dark, no le permitía hablar en español con los otros jugadores latinos, sonar música "tropical" en el *clubhouse*, ni tocar las congas.[24]

Bibliografía

Archetti, E. (2003). *Masculinidades: Fútbol, Tango y Polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Brashler, W. (1978). *Josh Gibson. A Life in the Negro Leagues*. Nueva York: Harper and Row.

Carrión, F. (Ed. y Coord.) (2006). *La biblioteca del fútbol ecuatoriano. Cinco volúmenes*. Quito: FLACSO.

Cepeda, O. y Markus, B. (1983). *High and Inside. Orlando Cepeda Story*. South Bend: Icarus.

Colón Delgado, J. (2007). *Santurce Cangrejeros 1954-55: La Maquinaria Perfecta*. San Juan: Situm.

Einstein, C. (1966). *Willie Mays: My Life In and Out of Baseball*. Nueva York: E.P. Dutton.

Farris Thompson, R. (2011). *Aesthetic of the Cool, Afro-Atlantic Art and Music*. Pittsburgh: Periscope.

Freedman, L. H. (2010). *Latino Baseball Legends, An Encyclopedia*. Connecticutt: Greenwood.

González, J. L. (1981). Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy. En *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.

Hirsch, J. (2010). *Willie Mays: The Life. The Legend.* Ueva York: Scribner.

24. En ello coinciden las dos biografías suyas más difundidas: Bruce Markusen (2001) *The Orlando Cepeda Story*, Arte Público Press, y Orlando Cepeda (with Bob Markus) (1983) *High and Inside, Orlando's Cepeda Story*.

Hobsbawm E. J. y Rudé G. (1969). *Captain Swing*. Madrid: Siglo XXI.

Little, W. *et al.* ([1933] 1972). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Clarendon Press.

Malavet Vega, P. (1984). *La vellonera está directa, Felipe Rodríguez "La voz" y los años 50.* San Juan: Corripio.

Manuel, P. *et al.* (1995). *Caribbean Currents, Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Filadelfia: Temple University Press.

Markusen, B. (2001). *The Orlando Cepeda Story*. Houston: Arte Público Press.

McNeil, W. F. (2000). *Baseball's Other All-Stars. The greatest Players from the Negro Leagues, the Japanese Leagues, Mexican League and pre-1960 Winter Leagues in Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic.* Jefferson: McFarland & Co.

Peña, A. (1994). *Juan Peña Reyes, su música y su tiempo*. San Juan: Ramallo.

Peña, L. (Dir.) (1993). *Orquesta Panamericana*. San Juan: Ansonia HGDC1290. LP grabado 1960-1961.

Pleasants, H. (1969). *Serious Music and All That Jazz!*. Nueva York: Simon & Schuster.

Quintero Rivera, Á. G. (1980). La base social de la transformación ideológica del Partido Popular en la década del 40. En Navas Dávila (Ed.). *Cambio y desarrollo en Puerto Rico: la transformación ideológica del Partido Popular.* Río Piedras: Editorial Universitaria.

Quintero Rivera, Á. G. (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile.* México/Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla.

Ribowsky, M. (1996). *The Power and the Darkness: The Life of Josh Gibson in the Shadows of the Game.* Nueva York: Simon & Schuster.

Rodríguez, M. (2004). *Puerto Rico a través del lente de Mandín Rodríguez*, San Juan: Taller de Fotoperiodismo.

Rodríguez Juliá, E. (1997). *Peloteros*. San Juan: U.P.R.

Steward, J. (1956). *The people of Puerto Rico*. Urbana: University of Illinos Press.

Van Hyning, T. E. (1999). *The Santurce Crabbers, Sixty Years of Puerto Rico Winter League Baseball*. Jefferson: McFarland & Co.

Williams, R. (1983). *Culture and Society*. Nueva York: Columbia.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Londres: Chatto & Windus.

Williams, R. (1976). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Fontana.

"Comencemos por el principio: este libro estudia la salsa porque a su autor, el puertorriqueño Ángel G. Quintero Rivera, le gusta bailarla, y ese gusto es el que empuja desde los adentros una experimentada inteligencia dedicada a destrabar, o sea a quitar las trabas que impiden a los latinoamericanos sentirse-en-casa cuando necesitan pensar con su cabeza".

Del estudio preliminar de Jesús Martín Barbero

Ángel G. "Chuco" Quintero Rivera es un referente indiscutido de la sociología de la música caribeña y latinoamericana. Sus textos recuperan y ponen de relieve de un modo original una de las cualidades más potentes de la música salsera: una estrategia sonora de variaciones, compleja por donde se la mire, abierta y comunitaria. El Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales presenta un nuevo tomo de la colección Legados poniendo a disposición una obra que se pregunta por las formas musicales a través de las que se comunican en el Caribe los sentidos de pertenencia social, se entrecruza la comunicación identitaria con las expresiones emergentes de ciudadanía y la comunicación mediática con modos ancestrales de interrelaciones comunales.

CLACSO

ISBN 978-987-722-645-4